PUBLICATIONS DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'INDOLOGIE N°. 35

LE PARIPĀṬAL

Texte tamoul

INTRODUCTION
TRADUCTION ET NOTES

par

FRANÇOIS GROS

INSTITUT FRANÇAIS D'INDOLOGIE
PONDICHÉRY
1968

GANGANATHA JHA KENDRIYA
SANSKRIT VIDYAPEETHA LIBRARY
ALLAHABAD

गंगानाथ झा केन्द्रीय संस्कृत विद्यापीठ–पुस्तकालय,
प्रयाग।

Acc. No. 27894
Call No. H.082.BHA/AG

ÇAIS D'INDOLOGIE

litées et traduites. Introduc-

le l'Inde (I)
Romain aux Premiers Siècles

2. *La Doctrine Brahmanique à Rome au IIIème Siècle.* 1956
3. Madeleine Biardeau — *Le Tattvabindu de Vācaspatimiśra.* Edition critique, traduction et introduction. 1956
4. J. Monchanin, J. Filliozat, A. Bareau — *Entretiens* 1955. 1956
5. Louis Renou — *Etudes sur le Vocabulaire du Ṛgveda.* Première Série. 1958
6. Suzanne Siauve — *La Voie vers la Connaissance de Dieu (Brahma-Jijñāsā) selon l'Anuvyākhyāna de Madhva.* 1957
7. Dev Raj — *L'Esclavage dans l'Inde Ancienne d'après les Textes Palis et Sanskrits.* Avec une préface du Dr. Jean Filliozat. 1957
8. Alain Daniélou — *Tableau comparatif des intervalles musicaux.* 1958
9. Alain Daniélou — *La Musique du Cambodge et du Laos.* 1957
10. André Bareau — *La vie et l'Organisation des Communautés Bouddhiques modernes de Ceylan.* 1957
11. Alain Daniélou et N. R. Bhatt — *Textes des Purāṇa sur la Théorie Musicale.* Vol. I, Edition critique, traduction française et introduction. 1959
12. Charlotte Vaudeville — *Kabir Granthāvalī (Doha).* Avec introduction, traduction et notes. 1957
13. Madeleine Biardeau — *Sphoṭa Siddhi (La Démonstration du Sphoṭa) par Maṇḍana Miśra.* Introduction, traduction et commentaire. Texte Sanskrit établi par N. R. Bhatt avec la collaboration de T. Ramanujam. 1958
14. Suzanne Siauve — *Les Noms Védiques de Viṣṇu dans l'Anuvyākhyāna de Madhva (Brahma-Sūtra* I, 1, *adhikaraṇa* 2 *à* 12). Texte avec traduction et notes. 1959
15. Charlotte Vaudeville — *Etude sur les Sources et la Composition du Rāmāyaṇa de Tulsi-Dās.* Traduction en hindi par J. K. Balbir. fasc. I, 1959; fasc. II, 1965
16. Alain Daniélou et N. R. Bhatt — *Le Gītālaṃkāra.* L'ouvrage original de Bharata sur la musique. Edition critique, traduction française et introduction. 1959
17. Rasik Vihari Joshi — *Le Rituel de la Dévotion Kṛṣṇaïte.* Préface par Jean Filliozat. 1959

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'INDOLOGIE N°. 35

LE PARIPĀṬAL

Texte tamoul

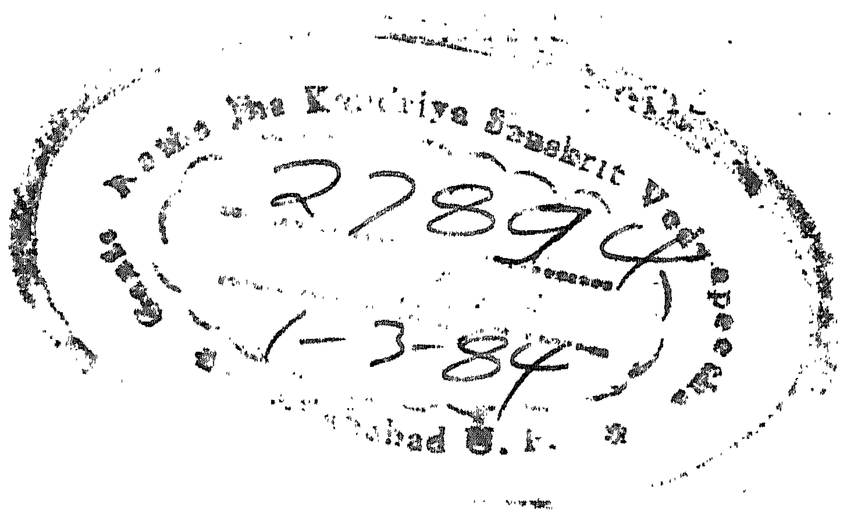
INTRODUCTION
TRADUCTION ET NOTES

par

FRANÇOIS GROS

INSTITUT FRANÇAIS D'INDOLOGIE
PONDICHÉRY
1968

H
082
PON/L.P



G. N. Jha Library
Verified By

EDITION © INSTITUT FRANÇAIS D'INDOLOGIE PONDICHÉRY
Imprimerie de Sri Aurobindo Ashram, Pondichéry
IMPRIMÉ DANS L'INDE
1968

À LA MÉMOIRE DE MON PÈRE

Tuque ades inceptumque una decurre laborem,
O decus, o famæ merito pars maxima nostræ.

AVERTISSEMENT

La présente édition du *Paripāṭal* ne prétend pas se substituer à la belle édition de U.V. Swaminātha Aiyyar. Elle voudrait au contraire n'en être que le complément, nécessaire à ceux qui ne sont pas assez familiers avec la langue poétique tamoule pour aborder sans guide le texte lui-même, indispensable à ceux qui ignorent le tamoul et désirent cependant connaître ses richesses littéraires et tirer parti de cette source importante de l'hindouisme ancien, par le truchement d'une traduction. La nôtre, la première intégrale dans une langue occidentale, est publiée dans une collection qui n'est pas destinée au grand public; elle sacrifie donc délibérément l'élégance à la rigueur. Autant que le permettaient les structures opposées des deux langues, elle s'efforce de garder l'ordre d'apparition des idées et des images, vers par vers si possible, ce qui explique l'usage, sinon l'abus, de l'inversion et des parenthèses qui signalent les adjonctions jugées indispensables. Là où le tamoul, en effet, juxtapose indéfiniment les mots pour un foisonnement d'images et de sons, la traduction, payant son tribut à la "clarté" française, doit exposer à grand renfort d'outils grammaticaux des liens logiques que les poètes préfèrent indéterminés et choisir un seul sens quand ils cultivent le multiple ou l'ambigu. Allusions, images ou expressions obscures ne sont pourtant élucidées qu'en notes; la clarté n'est pas le premier souci du texte original, dont seule une longue paraphrase, et non plus une traduction, pourrait faire apparaître toutes les implications aux yeux du lecteur non averti. L'unique commentaire ancien, œuvre de ParimêlaLakar, ne consistait souvent que dans cette paraphrase, et nous avons jugé inutile de traduire intégralement ce qu'il en reste, pour éviter à la traduction du texte lui-même un contrepoint superflu. En revanche, nous avons toujours signalé en notes les informations complémentaires qu'il nous donne et les cas où nous avons cru devoir adopter une interprétation différente de la sienne.

Nous avons l'agréable devoir de remercier ceux qui nous ont aidé de leurs conseils et de leurs critiques, trop nombreux pour être tous cités, depuis M. Mounisami qui nous a initié à la littérature tamoule et accepta de découvrir ce texte avec nous, jusqu'à M. V. M. Subrahmanya Aiyyar qui a bien voulu, comme il est d'usage dans la Collection des Universités de France, être notre réviseur, sans oublier l'autorité avec laquelle M. N. R. Bhatt a guidé certaines de nos incursions sanskrites, M. Thanikaimoni nos explorations botaniques et M. P. Z. Pattabiramin notre curiosité archéologique. Qu'eux-mêmes et d'autres, attachés de corps ou de cœur à l'Institut Français d'Indologie, acceptent notre reconnaissance, et plus qu'eux tous le Directeur de cet Institut, le Pr. Filliozat, qui a proposé et encouragé ce travail avant de l'accueillir dans cette collection.

Nous remercions aussi la Sri Aurobindo Ashram Press et son Directeur

d'avoir respecté pour l'impression de cet ouvrage le calendrier de nos publications, tout en regrettant avec eux que, pour cela, on ait dû faire quelques entorses aux principes de translittération généralement adoptés dans cette collection pour le tamoul.

F. G.

INTRODUCTION

A l'image des sociétés conformistes, les traditions littéraires apprécient difficilement les individus indépendants. Suspicion et parfois ostracisme sont la rançon des écarts superficiels ou profonds qu'ils se permettent par rapport à une norme d'autant plus stricte qu'elle est plus arbitrairement définie. Pourtant leur appartenance au groupe qui semble les rejeter ne fait aucun doute. Tel est, aujourd'hui, le destin littéraire du *Paripāṭal*. Dans la collection d'Anthologies qui constitue ce qu'on appelle le *Sangam*, on l'accepte, car sa présence est nécessaire pour conserver à l'ensemble sa physionomie traditionnelle, mais en parent pauvre, mutilé, méprisé ou ignoré. On le cite, mais plus souvent sur la foi des résumés de Swaminatha Aiyyar[1] que dans les termes du texte, ce qui conduit à porter à son crédit la pensée de son commentateur, ParimêlaLakar, postérieur de sept à dix siècles. On l'évite plus souvent, car il a la réputation de réserver à ses lecteurs plus d'embûches que de richesses. Ceux qui veulent voir, arbitrairement, dans l'ancienne littérature tamoule, une pure manifestation du génie dravidien sont prêts à tenir pour vraie cette boutade du savant sanskritiste de Madras, V. Raghavan : "Les auteurs du *Paripāṭal* sont la cinquième colonne de la littérature du Sangam !", et accusent ces textes d'être une tardive compilation d'histoires puraniques, truffée de vocabulaire sanskrit. Idée renforcée encore par les nombreux textes sanskrits parallèles qu'offrent presqu'abusivement les vishnouïtes qui ont commenté les hymnes à Tirumāl,[2] peut-être un peu plus cités que les autres, soit parce qu'ils sont religieux, soit simplement parce qu'ils ouvrent le recueil, accréditant l'idée que le *Paripāṭal* est avant tout un texte dévotionnel, alors que presque la moitié de ce qui en subsiste est profane, et que cette proportion était sans doute aussi celle du texte complet. Car le *Paripāṭal* n'a été exhumé de l'oubli que pour un peu plus du tiers de son

Ou, selon l'orthographe tamoule Cāminātaiyar, que nous désignerons par l'abréviation SA. Il est l'auteur de l'édition critique nous avons suivie. Il a fait précéder chaque poème d'un résumé qui suit fidèlement le commentaire ancien de ParimêlaLakar. Il existe trois autres éditions :

Paripāṭal éd. S. Rajan, ou Murray and Co. Madras 1957. Le texte fournit plusieurs variantes ou lectures intéressantes; il n'a aucun commentaire.

Paripāṭal texte et commentaire de Tiru Po. Vê. CômacuntaraNār, South India Saiva Siddhanta works publishing society, Tirunelveli—Madras 2ème éd. 1964

Paripāṭal texte et commentaire de Mi. PoN. IramanātaN Ceṭṭiyār, AruNa Publications, Madras 2e éd. 1963.

et un résumé en tamoul, *Paripāṭal vacaNam* par N. Ci. Kantaiyā Pillai, Madras, ORRumai Office, 1938.

Suite d'articles parus dans *Śrī Vaiṣṇava sūdarcaNam* sous le titre *cāti mata ārāycci* depuis 1962. L'auteur, S. Krishnaswamy Iyengar, avocat de Tiruchi, se propose de les recueillir en volume.

contenu, et le reste semble irrémédiablement perdu. Davantage, destiné à être chanté, mais sur des mélodies dont nous ne savons plus guère que les noms, et encore pas toujours, c'est en quelque sorte un livret sans partition.

Maigre bilan ! Comment expliquer alors que cette œuvre ait quelques admirateurs enthousiastes[1] et que nous soyons nous-même convaincu de sa grandeur et de son importance ? Aucun plaidoyer n'est nécessaire. La simple lecture de ce petit quarteron de poèmes—ils sont vingt-quatre et quelques fragments—se suffit à elle-même. Ils constituent sans doute les plus anciens hymnes religieux de la littérature tamoule, préfigurant ainsi les ĀLvār pour chanter la gloire de Tirumāl et nous instruisant à l'égal du *TirumurukāRRuppaṭai* sur la popularité du culte de MurukaN, la version tamoule de Skanda. Ils apportent à la riche littérature qui célèbre la cité de Maturai quelques-uns de ses plus beaux vers, et, au lyrisme ludique et érotique largement représenté dans le Sangam, un accent particulier de folâtreries et joyeux devis sur les rives de la Vaiyai. Ils sont enfin l'exemple presqu'unique d'un mètre et d'une forme littéraire à mi-chemin du théâtre qui n'est pas sans analogie avec les Bucoliques grecs ou les *Mimes* d'Hérondas, par exemple. Pour aider à cette lecture, nous évoquerons rapidement son contexte historique et littéraire, avant de dresser un bref inventaire de ses thèmes principaux.

[1] V. g. X.Thani Nayagam *Nature poetry in Tamil, The classical period*, 2ème éd. Singapore 1963.

PREMIÈRE PARTIE

SITUATION

Le terme *paripāṭal* désigne l'une des huit anthologies (*eṭṭutokai*) qui avec un autre recueil de dix chants (*pattuppāṭṭu*) et un traité de grammaire et de rhétorique, le *Tolkāppiyam*, forment l'essentiel de la plus ancienne littérature tamoule, communément appelée littérature du *Sangam*. Le mot *paripāṭal* s'applique aussi bien à chaque poème qu'au recueil tout entier, puisqu'il définit un type particulier de poème et que le recueil composé—à l'image des sept autres —selon un pur critère de forme ne contient que des *paripāṭal*; par exemple, le *Kalittokai* titre d'une autre anthologie, est le recueil des poèmes composés en mètre *kali*.... Ajoutons qu'on ne connaît pas d'autres *paripāṭal* que ceux que nous publions, à l'exception d'une seule imitation tardive dans le *PāppaviNam*, exercice de style d'un lettré du XVII^e^ siècle.

Si *pāṭal* veut dire chant, le radical *pari-* n'est pas clair. Les commentateurs anciens du *Tolkāppiyam* l'expliquent tous cependant par le verbe *parital*, de sens multiples, mais dont ils retiennent ici celui de "accepter, participer à, prendre sur soi".[1] Il s'agit peut-être d'un pur jeu de mots, car un *paripāṭal* se définit comme un mètre qui se compose de tous les autres mètres connus. Si l'on accepte, faute de mieux, cette version, on peut tenter de traduire *paripāṭal* par "chant mêlé", une sorte de pot-pourri analogue à la fameuse *satura* de la vieille littérature latine. L'hypothèse demeurant incertaine, nous nous attacherons plutôt à définir la forme et le contenu de ce type de poèmes et à situer le recueil par rapport à l'ensemble des textes du Sangam. Mais auparavant, c'est le Sangam lui-même qu'il faut brièvement évoquer, sans entrer toutefois dans le détail d'une controverse difficile qui, à elle seule, peut faire l'objet d'une thèse, et dont la bibliographie souvent polémique est pratiquement indéfinie[2].

[1] Textes originaux regroupés dans l'introduction de l'édition SA. (3ème éd. 1956, p. IX n.)

[2] Nous supposons connu un exposé d'ensemble sur l'ancienne littérature tamoule. On le trouvera par exemple dans :

Renou-Filliozat *L'Inde Classique* tome II p. 297-314 EFEO 1953.

A comprehensive History of India vol.II Orient Longmans 1957; seul volume paru d'un vaste projet, il contient une synthèse documentée par K.A.N. Sastri sur l'Inde du Sud (ch. XVI et XVII) et un exposé littéraire de Vaiyapuri Pillai (ch. XXI) qui résument l'œuvre des deux auteurs. Bibliographie.

L'existence de *A Reference guide to Tamil Studies : books*, par X.S.Thani Nayagam, Univ. of Malaya Press, 1966, nous dispense d'énumérer les littératures tamoules en langue anglaise. Y ajouter N. Subrahmanian, *Sangam polity*, Asia Publishing House, 1967. bon effort de synthèse, paru trop tard pour être pleinement utilisé ici.

TamiL moLi Ilakkiya varalāRu par M. Rajamanickam, Madras, 1963, est un manuel commode pour la période du Sangam. L'auteur a résumé en anglais les positions de cet ouvrage dans un article récent : *The date of Paripāṭal* dans *Annals of Oriental Research*, Univ. of Madras, 1966, vol. XXI. 1.

I. — *Le Sangam: un académisme, une académie introuvable*

La littérature tamoule commence brillamment : un ensemble d'anthologies groupées selon des critères formels autant que de contenu, et d'une ampleur qui dépasse cent mille vers. Ces textes, la période indéterminée qu'ils couvrent, ont reçu le nom de Sangam, du nom de l'*assemblée* des poètes qui en seraient les auteurs. La légende voudrait que trois Sangam se soient succédés sur une période fabuleusement longue. L'histoire n'a encore que peu de prise sur cet ensemble : la chronologie interne et les synchronismes extérieurs[1] n'ont jusqu'ici établi que des probabilités : sans parler des auteurs qui tiennent pour authentiques les données légendaires et nous reportent à dix millénaires av. J.-C., on trouve des dates qui vont du VIe s. av. J.-C. au Xe s. A.D. ! Les discussions

[1] La chronologie interne reste trop subtile pour n'être pas hasardeuse : voir l'œuvre de K.A.N.Sastri *op. cit.* et *The pāṇḍyan kingdom*, Londres 1927, et K.N.Sivaraja Pillai *The chronology of the early Tamils*, Univ. of Madras 1932, qui se limite arbitrairement à l'étude de quelques œuvres. En revanche, malgré leur caractère conjectural, les synchronismes extérieurs offrent un solide faisceau de convergences : a) celui du *Cilappatikāram* avec Gajabahu I roi de Ceylan (fin du IIe s.) proposé par V.Kanakasabhai *The Tamils eighteen hundred years ago* (Madras 1904, rééd. 1956) reste souvent défendu même si l'on accepte une date plus tardive pour la rédaction de l'œuvre elle-même; voir *J.O.R.* I. et II : articles de S.K.Sastri et sa controverse avec K.G.Sesha Aiyar, et *J.O.R.* XV article de de Vaiyapuri Pillai, qui abaisse la date du *Cilap.* jusqu'au VIIe s., tout en reconnaissant que le thème de l'œuvre est tamoul et doit être connu dès le Sangam, qu'il date par ailleurs avant 300 (*op. cit.* Page III n. 2. p. 682).

b) celui des Kalabhrar de l'inscription de Vêḷvikkuti (769-770 A.D.), nom d'une dynastie usurpatrice, responsable d'une disparition temporaire de l'hégémonie pāṇḍya rétablie par KaṭuṅkôN (590-620) reste obscur : leur identification avec la dynastie Kalabbha ou Kalamb (h) a, connue par Buddhadatta (début Ve s,. cf J.O.R. II 2, p. 111-117, av. 1928) ne nous éclaire pas sur leur identité (cf. S. Krishnaswami Aiyankar : *Ancient India*, Poona 1941, ch. XVII, reprise d'un article de 1928, auquel s'opposait P.T. Srinivas Iyengar, *History of the Tamil from the earliest times to* 600 *AD*, Madras, 1929 p. 535 s.), mais nous fournit tout de même une indication importante sur la durée possible de leur hégémonie. La charte de Vêlvikkuti fait allusion à la reprise d'une donation de Palyākacālai Mutukuṭumi PeruvaLuti interrompue par l'irruption des Kalabhrar: ceux-ci étant connus au début du Ve s., nous pouvons au moins assigner 350 ou 400 comme *terminus ad quem* pour ce roi Pāṇḍya célébré par le PuRam et le *Maturaikkāñci* pour ses sacrifices védiques (cf. J. Filliozat, *Le veda et la littérature tamoule ancienne* in *Mélanges Renou* p. 294 ss.) Cette date s'accorde bien avec l'hypothèse d'un interrègne dans l'histoire tamoule entre le IVe et le VIe s., corroborée par le petit nombre d'inscriptions en Tamoul-Brahmi recueillies pour cette période, par contraste avec l'abondance relative des textes pour les trois premiers siècles (cf. I. Mahadevan, *The tamil Brahmi inscriptions of the Cankam age*, communication ronéotée, I.A.T.R. 1966. Kuala-Lumpur.)

c) Celui des relations avec le monde gréco-romain quoique posé en termes généraux, reste capital. On se souviendra utilement d'une note additionnelle du livre essentiel de E.H.Warmington, *The Commerce between the Roman Empire and India*, Cambridge Un. Pr. 1928 : "The more I study Rome's oriental trade the more am I convinced that references by Tamil poems to the Yavana, if not those of Muziris, at least those of Madura and

sérieuses toutefois tendent à converger sur l'hypothèse de compositions originales étalées du IIe au IVe s.,[1] la compilation des poèmes en anthologies, avec peut-être accrétion de pièces plus tardives pouvant appartenir à la période immédiatement ultérieure. De toute manière, un fléchissement s'accuserait dès le Ve s., sinon plus tôt. Les littératures couvrent ordinairement la période du IVe au VIIIe s. par les épopées et les recueils d'œuvres morales cependant que naissent les poèmes religieux avec le développement des sectes. En fait, le problème est très complexe et repose sur l'examen difficile de données incertaines; l'ensemble de ces textes qui ne sont pas essentiellement des documents d'histoire est étalé à plaisir pour donner un semblant de consistance à l'ignorance érudite à laquelle nous sommes souvent réduits pour les six premiers siècles de notre ère. En d'autres termes, la littérature religieuse bien connue des

---

Kaviripaddinam, and to the mart Saliyur, belong to the second rather than the first century" (p.393). Et l'on doit aussi tenir compte de la datation nouvelle du *Périple de la Mer Erythrée* par J. Pirenne (*J.A.* 1961) vers 240 AD, et non vers 80 AD, comme on l'affirme encore trop souvent sur la foi de l'ouvrage de W.H.Schoff écrit en 1914, alors que l'édition critique du Périple (par Frisk) date de 1935.

d) Les inscriptions en Brahmi tamoul, groupées territorialement d'abord sur le pays Pāṇḍya et essentiellement autour de Maturai, datées en majorité entre le Ier s.av. J.C. et le IIIe s.A.D., écrites indubitablement en tamoul, constituent, elles aussi, une forte présomption en faveur de l'existence d'un royaume pāṇḍya à cettte époque. L'inscription d'Arunattarmalai (circa 200 A.D.), près de Pugalūr dans le district de Karūr confirme la généalogie de trois générations de rois Cêra recouvrant les décades 7 à 9 du *PatiRRupattu*: elle date ainsi du Ier au IIIe s.les débuts littéraires tamouls et apporte aux données historiques de la tradition un crédit nouveau dont on ne saurait exagérer l'importance. Cf. Iravathan Mahadevan, *The Tamil Brahmi inscriptions of the Cankam age*, texte ronéoté pour la 1ère Conférence Tamoule internationale (IATR) Kuala-Lumpur 1966, et la brochure de R. Panneerselvam *An important Brahmi Tamil inscription, a reconstruction of the genealogy of the Chera kings*, Trivandrum 1966, pre-print for the I.A.T.R.

1 Auteurs cités page III n. 2, et, à titre indicatif :
V. Kanakasabahai Pillai *op. cit.* p. 164 : début du IIe s.
S. Krishnaswami Aiyankar *op. cit.* p. 37 : fin du IIe s. (cf. aussi *Some Contributions of South India to Indian Culture*, Univ. of Calcutta 1942).
T. G. Aravamuthan : *TheKaveri, the Maukharis and the Sangam Age* p. 57 : IIIe s.
M. Raghava Aiyankar : *CêraN CeṅkuṭṭuvaN* 3e éd. Madras 1933 p. 193 : fin IVe, début Ve s.
Cu. VittiyāNantaN, *TamiLar Cālpu* (*caṅka kālam*) Candy 1954 p. 39; Ier s. av. J.C.—IIIe s. AD.
K. K. Pillai, *The Brahmi inscriptions of South India and Sangam age*, Tamil Culture V, 2, av. 1956 p. 183 : Ier-IIe s.
T. P. Meenakshisundaram, *A History of Tamil Literature*, Annamalai Univ. 1965 p. 17 : Ier au IIIe s.
K. G. Sesha Aiyar, *Cêra Kings of the Sangam period*, Londres 1937 ch. VII : Ier au IIIe s.
etc...etc... Une exception à noter cependant, celle de l'astronome tamoul L. D. Swamikaṇṇu Pillai, *An Indian Ephemeris* I, 1, 108, 468 : milieu du VIIIe s.

bhakta de Viṣṇu ou de Śiva ne commençant pas avant le milieu du VIe siècle, alors que les royaumes du Sud sont attestés dès le IIIe s. av. J.-C. et les rois Pāṇḍya dès Mégasthène, on recherche dans les textes du Sangam l'expression littéraire des générations qui avoisinent l'ère chrétienne, partagé entre la double nécessité de couvrir un large espace de siècles et celle de respecter la cohérence homogène de cette littérature. On s'en tire parfois en distinguant un groupe ancien antérieur à la fin du IIIe s. et un groupe plus tardif qui couvrirait les IVe - VIe siècles avec le *Kalittokai*, le *Paripāṭal*, les dix-huit poèmes mineurs et les épopées.[1] Derrière tout cela, il y a essentiellement la hantise de présenter de la littérature tamoule ancienne un développement cohérent, sans chaînon manquant. C'est satisfaisant pour l'esprit mais ce n'est pas plus sûr, et nous y verrions volontiers une version moderne de la légende des trois Sangam.

Sous sa forme ancienne cette légende est exposée complètement pour la première fois par le Commentaire du 1er sūtra de l'*IRaiyaNār akapporuḷ* attribué à Nakkirar et daté entre 750 et 1000.[2] En voici les termes : "Les Pāṇḍya ont maintenu trois Sangam, le Premier, le Moyen, le Dernier. On dit qu'appartinrent au Premier Sangam AkattiyaNār, le Dieu aux larges tresses qui mit le feu à Tiripuram (Śiva) Muruka-vêḷ qui a détruit la montagne (le Krauñca), Muṭināākarayār de Muriñciyūr, le Maître des richesses (nom de Kūbera, ici peut-être un poète ?), et en tout cinq cent quarante-neuf. On dit qu'eux compris, quatre mille quatre cent quarante-neuf composèrent des poèmes. Leurs compositions comprennent d'innombrables *Paripāṭal*, *Mutu-nārai*, *Mutukuruku* et *Kaḷariyāvirai*. On dit qu'ils tinrent ce Sangam pendant 4440 ans. Ceux qui les maintinrent en Sangam furent quatre-vingt-neuf à commencer par KāyciNa vaLuti jusqu'à KaṭuṅkôN. Parmi eux on dit que sept Pāṇḍya furent poètes lauréats. On dit que c'est à Maturai qui a été engloutie par la mer qu'ils tinrent leur Sangam et étudièrent le Tamoul. On dit que leur traité (de grammaire) était l'*Akattiyam*.

Puis on dit qu'appartinrent au Sangam Moyen, AkattiyaNār, TolkāppiyaNār, Moci et KaruṅkôLi d'Iruntaiyūr, KāppiyāN de Veḷḷūr, CiRupāṇṭaraṅkaN, TiraiyaN MāRaN, Tuvaraikkômān, Kīrantai, en tout cinquante-neuf.

[1] v.g. Vaiyapuri Pillai *op. cit.* in page III n. 2; T. P. Meenakshisundaram *op. cit.* p. 10 (simple suggestion); C. and H. Jesudasan, *A History of tamil literature*, Calcutta, Y.M.C.A. 1961; et surtout P. T. Srinivas Iyenkar *History of the tamils from the earliest times to* 600 AD, Madras 1929. Une autre dichotomie est souvent opérée en direction du passé par les auteurs tamouls pour repousser les origines du Sangam le plus haut possible dans le 1er millénaire av. J.C. et garder au moins au *Tolkāppiyam* une antiquité quasi-légendaire (v.g. dates recueillies par Paṇṭitar A.Ki. Nāyutu in *Tolkāppiyar kanta tamiLar camutayam*, Kôyamuttūr, 1962 p. 3; ou S. Ilakkuvanār, *Tholkāppiyam* (in English) *with critical studies*, Madurai, 1963, pp. 2-11)

[2] Nous suivons le texte de l'éd. S.I.S.S. Voir deux versions anglaises dans T.G. Aravamuthan : *An account of the Tamil Academies* et *The Madurai Chronicles* in J.O.R. 1930-1932 et dans P. T. Srinivas Iyenkar, *History of the Tamils*...p. 230-32.

On dit qu'eux compris, trois mille sept cents composèrent des poèmes. On dit que leurs compositions consistent en *Kali, Kuruku, Veṇṭāḷi, ViāLāmālaiakaval.* Pour eux, dit-on, les traités étaient *Akattiyam, Tolkāppiyam, Mū-purāṇam, Icai-nuṇukkam, Pūta-purāṇam.* On dit qu'ils tinrent leur Sangam pendant 3.700 ans. On dit que ceux qui les maintinrent en Sangam furent cinquante-neuf, à commencer par VeṇṭêrcceLiyaN jusqu'à MuṭattirumāRaN. Parmi eux on dit que cinq Pāṇḍya furent poètes lauréats. On dit que c'est à Kapāṭapuram qu'ils tinrent leur Sangam et étudièrent le Tamoul. On dit que c'est peut-être à cette époque que la mer submergea le pays Pāṇḍya.

Puis on dit qu'étudièrent le Tamoul dans le dernier Sangam CiRumêtāviyār, CentampūtaNār, ARivuṭaiyaraNār, PeruṅkuNRūrkkiLār, IḷantirumāRaN, Maturai āciriyar nallantuvaNār, Maturai MarutaNiḷanakaNār, NakkīraNar fils de KaṇakkāyaNār, en tout quarante-neuf. On dit qu'eux compris, quatre cent quarante-neuf composèrent des poèmes. On dit que leurs compositions consistent en *Neṭuntokai nāNūRu, KuRuntokai nāNūRu, naRRinai nāNūRu, PuRanāNūRu, AiṅkuRunūRu, PatiRRuppattu* cent cinquante *Kali*, soixante-dix *Paripāṭal, Kūttu, Vari, ciRRicai, Pêricai.* On dit que leurs traités étaient l'*Akattiyam* et le *Tolkāppiyam.* On dit qu'ils tinrent leur Sangam et étudièrent le Tamoul pendant 1.850 ans. On dit que ceux qui les maintinrent en Sangam furent au nombre de quarante-neuf, à commencer par MuṭatirumāRaN sauvé de l'engloutissement dans la mer jusqu'à UkkirapperuVaLuti. On dit que parmi eux trois Pāṇḍya furent poètes lauréats. On dit que c'est dans l'Uttaramaturai qu'ils tinrent leur Sangam et étudièrent le Tamoul".

Après ce texte essentiel où les chiffres et les éléments mythiques se mêlent peut-être à quelques souvenirs historiques, on se réfèrera toujours à lui. Avant lui, quelques allusions fugitives ont été interprétées par les critiques[1] comme de possibles références à ces Sangam, tout au moins au dernier des trois. Aucune n'est probante. Ce n'est pas la moindre surprise en effet dans cette histoire que de ne trouver aucune référence explicite au Sangam dans les textes du Sangam eux-mêmes : la plus ancienne (VII^{e} s. A.D.) et la plus probable remonte en effet au saint śivaïte Tirunāvukkaracu, et encore, dans un hymne sur Tirupputtūr et non sur Maturai[2] ! Au X^{e} s. on cite la grande inscription sur cuivre de Śinnamanūr (S.I.I. vol. III, 4, pp. 454-460) mais elle est déjà posté-

[1] par ex. Mu. Irākavaiyaṅkar, *Ārāyccit tokuti*, Madras, Pāri Nilayam 1964 ch. V, et textes rassemblés par Mā. IrācāmaṇikkaNār dans *tamiL moLi Ilakkiya varalāRu, caṅka kālam*, Madras 1963 pp. 38-42. Contre, voir P.T.S. Iyenkar *op. cit.* p. 235-42, et, en dernier lieu, N. Subrahmanian, *Saṅgam polity*, ch. I.

[2] *Têvāram* éd. IḷamurukaNār, Madras 1953, str. 7.000 (6ème *tirumuRai*, 76ème *patikam*, str. 3). Il s'agit de l'aide apportée par Śiva au poète famélique Tarumi pour obtenir une bourse d'or devant le Sangam. Voir P.T.S. Iyenkar *op. cit.* p. 243-46 et aussi p. 249 le sort qu'il fait aux citations analogues tirées des hymnes vishnouites. Ces textes sont aussi réunis par Mā. IrācamāṇikkaNār *op. cit.* p. 35-38. Cf. aussi M. Srinivasa Aiyangar, *Tamil studies* Madras 1914, p. 254.

rieure au texte cité ci-dessus.[1] Au XIIe puis au XIVe s. plusieurs des légendes des *Tiruviḷaiyāṭaṟpurāṇam* s'y réfèrent clairement, mais nous sommes alors à l'âge des Commentateurs et pour eux tous notre texte a déjà valeur de dogme. Il est encore aujourd'hui le document principal et unique, et il n'est pas sans intérêt de noter que l'hypercritique (?) Vaiyapuri Pillai lui-même se réfère au chiffre donné pour le nombre de poètes du Dernier Sangam pour en tirer argument pour exclure le *Paripāṭal*, singulière opinion d'ailleurs puisque ce même texte cite explicitement les 70 *paripāṭal* parmi les productions de cette académie[2] !

En fait on s'étonne un peu du nom sanskrit de ces académies tamoules et on s'est demandé si elles ne tireraient pas leur nom de celui des communautés bouddhiques ou plutôt jaïn, ces dernières ayant certainement eu plus de rayonnement littéraire[3]. On sait en effet qu'il y eut un drāviḍa-saṅgha jaïn fondé à Maturai en 470, et que les jaïn ont joué dans les études tamoules un rôle considérable à partir du Ve siècle. Mais au fond, peu nous importe, car pour nous, le Sangam c'est essentiellement un corpus littéraire, d'une très grande homogénéité de vocabulaire et de thèmes, fidèle à un ensemble de conventions dont le *Tolkāppiyam* et quelques autres traités plus tardifs nous donnent les clés. C'est cette homogénéité, et la présence constante de ce cadre conventionnel qui stimule ou limite l'originalité des poètes qui constituent finalement le meilleur appui de la légende. Est-il possible qu'un tel académisme ait existé sans quelque chose qui ressemble à une académie ? Est-il possible que tous ces poètes aient eu une conscience aussi aiguë des règles de leur art, de leur place exacte dans la société et à la cour des rois, sans que leur communauté ait eu quelque consistance ?

Peut-être n'est-il pas vain de rappeler que dans le *Sangam*, comme aussi dans le Sanskrit et assez généralement dans les littératures de l'Inde, le formalisme

Voir S. Krishnaswami Aiyangar, *South Indian History and Culture*, Poona, 1941, p. 577-593 : The Tamil Sangam in a pāṇḍyan charter of the early tenth century A.D., et K.A.N. Sastri, *Pāṇḍyan Kingdom* Ch. III et IV.

Comprehensive History...p. 678.

V.g. P.T.S. Iyenkar *op. cit.* p. 246-48, T.P. Meenakshisundaram *op. cit.* p.9. L'importance du courant jaïn dans la littérature tamoule a été souligné souvent, notamment par Vaiyapuri Pillai : le *Cilappatikāram* serait l'œuvre d'un jaïn, ainsi que d'autres épopées ou œuvres morales, (Nālaṭiyār, etc...). Certains commentaires du *KuRaḷ* insistent aussi sur la coloration jaïn de sa morale, et les auteurs jaïn voudraient que leur prédication ait été déterminante dans la formation de l'éthique tamoule. Dans ce contexte voir infra note à V 73-76. Consulter A. Chakravarti, *Jaina literature in Tamil*, Jaina siddhanta Bhavana, Arrah 1941 (qui voit un saṅgha jaïn dès le 1er s. av. J.C. à Tiruppāpuliyūr, alias Cuddalore), M. S. Ramaswami, *History and influence of the jains in South India*, p. 25-39, et synthèse rapide de W. Schubring in *Les Religions de l'Inde, III, Bouddhisme, Jainisme, religions archaïques*, Payot B. H. Paris 1966 : postulée très tôt, probable dès le début de l'ère chrétienne, sûre aux IIIe s. IVe s., épanouie aux Ve-VIe s., la présence jaïn au pays tamoul ne déclinera pas avant le VIIIe s. après les assauts śaiva et vaiṣṇava.

est essentiel à l'exercice poétique. On se méprend parfois sur la portée d'une telle affirmation. Elle vise moins, en fait, à exclure la part de création artistique personnelle qu'à souligner que celle-ci ne s'exprime que dans un ordre reconnu et par des variations sur des formules éprouvées. L'invention poétique n'est pas aux prises avec la richesse brute de la langue commune mais avec un vocabulaire et un système de conventions qui constituent une sorte de "sur-langage" dans lequel se noue et se dénoue l'expression littéraire et hors duquel aucune communication n'est possible au niveau de l'art. Dans cette perspective on comprend combien la tradition tamoule est fondée, peut-être contre la probabilité historique, à proclamer l'antériorité du traité de grammaire et de rhétorique, le *Tolkāppiyam*, à toutes les Anthologies connues : chaque poème de chaque recueil présuppose en effet l'existence nécessaire du système tout entier ; chaque situation ne prend son sens que dans sa référence à l'ensemble des autres ; chaque image, chaque symbole ne parlent qu'à l'intérieur d'une même thématique. Le *Poruḷ*, *matière* ou *sens*, n'est guère autre chose que le recueil des thèmes constitutifs de la substance poétique du Sangam, un inventaire non pas de type énumératif, mais bien organisé en système d'interréférences. Il ne s'agit certes pas de s'extasier sur l'étonnante modernité de cette vision structuraliste de l'univers poétique, surtout à une heure où un compliment aussi banal risque de perdre toute portée, mais d'en dégager les conséquences pour l'objet de notre étude.

Sur le plan littéraire d'abord, nous avons, plus que le droit, le devoir absolu de ne jamais perdre de vue pour comprendre un poème ou un épisode le système de références qui l'expliquent. Sans doute les situations, notamment ici les situations amoureuses dans les poèmes à la Vaiyai, ne sont jamais aussi claires que dans l'épilogue en prose qui accompagne le poème et qui est sans doute de rédaction ultérieure. A première vue, cette interprétation paraît imaginaire, œuvre de commentateur, à laquelle on peut être tenté de substituer une lecture différente. En fait, de toutes les interprétations, c'est la moins arbitraire et la moins imaginaire, non seulement parce qu'elle ne fait qu'expliciter les situations, les sentiments et les images selon le code le plus rigoureux qui soit et dont la connaissance est essentielle à l'intelligence du texte, mais aussi parce que le vocabulaire du poète, les images auxquelles il recourt et les situations qu'il met en scène à mots couverts sont autant de références implicites à ce code pour le lecteur averti. Davantage, l'auteur lui-même est parfois explicite au point de définir ses thèmes[1] et pédant au point de donner une leçon de rhétorique sur les deux types de vie amoureuse et leurs caractéristiques essentielles.[2] Ce pédantisme est d'ailleurs racheté par un bel orgueil d'homme de lettres où la fierté tamoule trouve sans doute sa

[1] cf. XX 108-110, XI 134-140.
[2] cf. IX 12-26.

première expression revendicatrice. Devant un sens aussi clair du caractère littéraire particulier de ces chants et en face d'un appel aussi direct à la grammaire dont ils se réclament, que faire, sinon accorder à la rhétorique traditionnelle toute la place à laquelle elle a droit ?

Sur le plan de l'interprétation historique, en effet, il ne faut jamais oublier qu'il s'agit d'une œuvre littéraire, très consciente d'être telle et qui, en tant que telle, relève de la critique littéraire et ne porte qu'accidentellement témoignage sociologique. Tout l'effort des poètes du Sangam pour élaborer leur poétique hors du langage commun va directement à l'encontre de tout effort pour traiter leur œuvre en simple document sur la vie matérielle ou sociale, sur les croyances ou les concepts populaires. Entre les Anthologies et la réalité quotidienne au Tamilnad dans les premiers siècles de notre ère, il y a autant de distance qu'entre la poésie des Troubadours et la civilisation du Moyen-Age que nous décrivent historiens et économistes. Rhétorique savante, culture raffinée, nous sommes loin des écrits populaires que nous livrent d'autres langues indiennes, à date plus tardive ; nous sommes plus près de Kālidāsa—peut-être, après tout, presque contemporain lui-même de ces poèmes. Or, qui songerait à traiter le *Raghuvaṁśa* en document sociologique sans faire d'abord référence aux règles du *kāvya* ? Retenons au moins à propos du Sangam et avant toute interprétation du *Paripāṭal*, que de toutes les réalités historiques dont il porte témoignage, la vie artistique et intellectuelle est la plus indubitable, et l'hypothèse d'une tradition de poètes groupés autour des princes et des riches citoyens de Maturai la moins aventureuse. On peut juger, certes, que le mot de Sangam est regrettable car en toute objectivité il couvre un Recueil[1] de textes plutôt qu'une assemblée de poètes, mais, puisqu'une tradition moderne l'impose, pourquoi ne pas le garder comme un hommage symbolique à l'intense activité littéraire de Maturai aux origines de l'ère chrétienne, sous les rois Pāṇḍya ?

II.—*Le Paripāṭal*

Le souvenir de cette magnifique littérature s'est estompé cependant au cours des âges et c'est à l'activité de quelques chercheurs et érudits du XIXe et du début du XXe s. que nous devons sa résurrection. Pour le *Paripāṭal*, il ne s'agit, hélas, que d'une exhumation partielle. Le texte en a été édité pour la première fois en 1918 par Swaminatha Ayyar qui avait découvert et identifié les poèmes, à partir de quelques manuscrits incomplets. Depuis

Recueil se dit en tamoul *tokai*, mais ce mot lui-même semble usité parfois au sens de *saṅgam* ou *kuLu* (groupe); voir Mu. Irākavaiyaṅkar, *Ārāycit tokuti* p. 80 et note. Pour un rapprochement avec Saṅgha ou saṅghāta, voir réf. au *dramiḍa saṅghāta* dans le Com. de Taruṇa Vācaspati au *Kāvyādarśa* de Daṇḍin et les suggestions qu'en tire V. Narayana Aiyar in *J.O.R.* II, 2, p. 149-151 (av. 1928).

lors, aucune découverte nouvelle n'a été possible. Les manuscrits originaux sont les suivants :

un ms. appartenant au maṭh de TiruvāvaṭutuRai ātīNam dont manquent les premiers et derniers feuillets contient la fin du com. du premier poème et conduit jusqu'au com. du v. 38 du poème XIX.

deux ms. acquis par SA. chez Te. Lakṣmaṇakavirāyar d'ĀLvārtirunakari, copiés l'un sur l'autre, et tous deux en assez mauvais état, constitutent la base de l'édition. Ils contiennent le texte et le commentaire des poèmes II à XXII (incomplet). Ils sont aujourd'hui conservés dans la Bibliothèque Swaminathaiyar à Adyar (no 247 et 1077).[1]

un ms. de deux feuillets appartenant au maṭh de Tarumapura ātīNam contient le poème V avec l'indication du nom de ParimêlaLakar pour auteur du commentaire.

un ms. de deux feuillets (texte seul) a été donné à SA. par Ra. Irākavaiyaṅkar, poète du Ramnad.

L'identification du texte est formelle. Le poème V est en effet résumé et cité par le commentateur ancien du *TirumurukāRRuppaṭai* (v. 58 et 255), Nacci-NārkkiNiyār, qui avait aussi noté le beau sanskritisme de XXI, 3, dans son Com. du *Tolkāppiyam* (*ecc. sū.* 6) et le premier poème était connu par les commentateurs du *Tolkāppiyam*. On notera d'ailleurs que ceux-ci n'ont jamais mis en cause l'appartenance du *Pa.*[2] au Sangam et ne lui réservent, quand ils en parlent, aucun traitement d'exception. C'est aussi dans leurs œuvres que sont recueillis la plupart des fragments qui complètent notre édition, mais l'attribution de ces textes au *Pa.* ne s'accompagne jamais d'une indication qui permette de leur donner un numéro d'ordre dans le recueil.

Une autre confirmation de l'authenticité du *Pa.* que nous connaissons se trouve dans les gloses qui accompagnent les seuls autres *paripāṭal* que possède la littérature tamoule. Il s'agit d'un recueil intitulé *PāppaviNam*[3] composé selon tous les mètres tamouls connus et qui s'achève sur cinq *paripāṭal*, curieusement donnés en appendice, car le mot "FIN" figure dans ce texte par deux fois, avant et après ces cinq poèmes. L'auteur en serait, sinon l'auteur même, du moins le commentateur du *MāRaNalaṅkāram*,[4] un traité de poétique très inté-

1 *A descriptive catalogue of Tamil Ms. in M.Dr. Swaminathaiyar Library*, sous les no. 223, Vol. I p. 247 et no. 2236 Vol. IV p. 459, Adyar, Madras 1956-62.

2 Nous abrégerons désormais ainsi (*Pa.*) le titre de l'ouvrage, et le sigle P. désignera son commentateur ParimêlaLakar.

3 Publié par le Cen TamiL de Maturai en 1932, par Tiru Ki. Irāmānuja iyaṅkār.

4 Publié par le Cen TamiL de Maturai en 1913, c'est CatakôparāmānujācāryaN qui, dans l'introduction de cette édition propose l'attribution du *PāppaviNam* au commentateur du *MāRaNalaṅkāram* (cf. p. 19-21), mais il n'en donne aucune preuve et l'éditeur même du texte se montre plus réservé (cf. p. I à III de l'éd. citée supra n. 4) : l'abondance des exemples communs aux deux ouvrages ne constitue que la présomption d'une tradition sinon d'une paternité commune. Cf. infra n. 2, page XII.

ressant du milieu du XVIe s. (une œuvre du même auteur a une date précise : 1548), et qui cite aussi nos poèmes. Plusieurs notes critiques de l'auteur du *PāppaviNam* se rapportent au *Pa.* tel que nous le publions. Elles ont aidé SA. à son identification et nous aideront à en définir les règles. Elles datent, au plus, du début du XVIIe s.

L'identité du commentateur du *Pa.* n'est pas moins certaine. Elle était connue avant le texte lui-même. En 1901 en effet le rédacteur en chef de la revue *CentamiL*[1] révélait qu'un commentaire de ParimêlaLakar au *KuRaḷ* portait en première page le texte qui figure aujourd'hui en tête de l'édition du *Pa.* par SA., à la gloire de son glossateur. Ce texte se trouve sur un ms. appartenant alors à TêvarpirāN Kavirāyar et Tāyavalantīrtta Kavirāyar, de la famille de TirumêNi IrattiNa Kavirāyar d'ĀLvārtirunakari, et il est suivi des mots "Sachez par là que celui qui a écrit un Commentaire pour le Paripāṭal a nom ParimêlaLakaraiyaN". Il y a là une vieille tradition familiale car le kavirāja-kêcari TirumêNi IrattiNa kavirāyar avait déjà dans son *tirukkuRaḷ nuṇporuṇ-mālai*,[2] écrit pour élucider les subtilités du commentaire de P. au *KuRaḷ*, cité à plusieurs reprises des passages du commentaire de P. au *Pa.* et affirmé que ces deux commentaires n'avaient qu'un même auteur. L'abondance des rapprochements le prouve en effet sans aucun doute.[3] P. a vécu sur la fin du XIIIe s.[4] Il possède une solide culture tamoule et sanskrite et, bien qu'on le croie vishnouite, il ne manifeste aucune tendance sectaire. SA. pense qu'il appartient à une famille de desservants du temple d'Ulakaḷanta Perumāḷ de Kāñci, mais d'autres textes le font natif d'Okkūr et il aurait peut-être aussi vécu à Maturai. Il serait un contemporain, un peu plus jeune, de CêNāvaraiyar, et antérieur à NacciNārkkiNiyar (qui critiquerait son Com. à IX 57 sous *Muruku.* 106; cf. aussi note de SA. sous X 126-131).

Cen TamiL I, p. 87-90.
Le rédacteur en chef de *Cen TamiL* a publié le *nuṇporuṇmālai* dans les vol. 6 à 10 de la revue. Il ne fait (*op. cit.* tome VI p. 136) aucun rapprochement avec le commentateur du *MāRaNalaṅkāram*, bien que CatakôparāmānujācāryaN, cité plus haut, lui attribue aussi cet ouvrage, ainsi que le *PāppaviNam* (op. cit. p. 21), mais il considère l'auteur comme le chef de la lignée à laquelle appartient aussi CiRiya IrattiNa Kavirāyar, auteur du *Pulavarāṟṟuppaṭai* (1.723; publié par Cen Tamil en 1918) et chez les descendants desquels ont été retrouvés, on l'a vu, plusieurs ms. relatifs au *Pa.* Il serait décidément intéressant d'écrire l'histoire littéraire de cette famille d'*Ā*LvārtirunaKari.
Voir éd. SA. par ex., sous III, 17-18; IV, 6-7; V. 10; X, 126-131; XXII, 39...
Sur P. voir introd. à l'éd. SA. p. XXIX-XXX; Vaiyapuri Pillai, *Tamil cuṭar maṇikaḷ* éd. 1959 p. 190-201; Mu. Irākavaiyaṅkar *CāsaNat tamiLkkavicaritam*, Madras 1937 p. 114-118, et, du même auteur, *Peruntokai*, Maturai, 1936, qui regroupe les textes anciens sous les no. 1543 à 1550. S'il n'est pas sûr qu'une inscription de 1272 dans le temple de Śrī Varadarāja à Kāñcipuram se rapporte bien à lui, il a tout au moins vécu entre le début du XIe s., date du *Śṛṅgara Prakaśa* qu'il cite, et le début du XIVe s., date d'Umāpati Civācāriyar qui le cite dans un poème. Sur la légende justifiant son nom (*le beau sur un cheval*) voir l'introd. à l'éd. du *TirukkuRaḷ* par Vai. Mu. Kôpālakruṣṇamācāryar, 1965, p. XVII 4e éd.

Un dernier exercice du doute s'impose cependant. Notre malin génie est une femme, Kantiyār, qui serait responsable d'interpolations d'assez mauvais goût dans le *Pa.* Le poème à la gloire du commentateur nous avertit que P. en a soigneusement expurgé le texte que nous connaissons. Mais c'est un lieu commun bien connu des sanskritistes que de louer le commentateur pour l'émendation du texte, et l'on sait par ailleurs que la même Kantiyār aurait fait au *Cīvakacintāmaṇi* quelques ajouts que NacciNārkkiNiyar n'aurait pu déceler, ou qu'il a préférés aux autres leçons. Cela ne serait pas très grave, si un auteur anonyme ne nous révélait pas que dans un ancien ms. d'ARRūr, appelé *Palakavittiraṭṭu* et donné par A.M. Malaiaiyāppiḷḷai, on attribuait aussi à cette Kantiyār le veṇpā ancien et anonyme que nous allons citer pour connaître les sujets des 70 paripātal originaux.[1] Cela jette ainsi sur ce document une légère suspicion. Il n'en est pas moins très important puisqu'il est le seul à nous renseigner sur ce que nous avons perdu et sur la valeur d'échantillon de ce qui nous reste. Il confirme aussi le chiffre de 70 donné par le commentaire de l'*IRaiyaNār akapporuḷ* cité plus haut et par Pêrāciriyar sous *Tolk. Poruḷ* 461.

Un quatrain mnémotechnique donne en effet comme suit le contenu de nos poèmes :

> Pour Tirumāl huit, pour Cevvêḷ trente-et-un,
> Un pour la Gardienne de la forêt (var. : pour le début de la saison de kār)
> Pour la douce Vaiyai où l'on s'unit vingt-six, quatre pour la grande Maturai
> C'est là, dit-on, la nature des parfaits paripāṭal.[2]

La lecture *kāṭukāṭkoNRu* pour *kārkoḷukkoNRu* se trouve dans deux ms. d'ĀLvārtirunakari et de ARumukamaṅkalam, avec en éclaircissement une note tirée du com. de N. au *Muruku* : "à cette époque on appelait *kāṭukāḷ* ce qu'on dit aujourd'hui *kāṭu kiLaḷ*", i.e. Durgā, la déesse de la forêt,[3] qu'une tradition tamoule fait la mère de MurukaN, sous le nom de KoRRavai.

Nous posséderions actuellement la presque totalité des poèmes à Tirumāl, sept sur huit, le quart des poèmes à Cevvêḷ, huit sur trente-et-un, et le tiers des poèmes à la Vaiyai, neuf sur vingt-six; sur Maturai nous n'avons que quelques fragments.

Ce décompte a aussi pour intérêt de nous aider à définir le *Pa.* par son contenu. Le *Tolk.* (*Poruḷ* 433) lui donne pour thème principal l'amour (kāmam), traité selon une manière idéale ou selon les usages du monde (ibid. 53; 56 selon le com. d'Iḷamp.). Soucieux d'ajuster à ce dictat une réalité quelque peu différente et plus complexe, les commentateurs sont embarrassés. Pêrāciriyar main-

---

1 Cen TamiL, XX p. 199-204.

2
> திருமாற் கிருநான்கு செவ்வேட்கு முப்பத்
> தொருபாட்டுக் காடுகாட் கொன்று மருவினிய
> வையை யிருபத்தாறு மாமதுரை நான்கென்ப
> செய்யபரி பாடற் றிறம் **(var. v. 2 :** கார்கோளுக். . .**)**

3 *Cen TamiL* I p. 88, note.

tient toutefois que même lorsqu'il s'agit d'invocations à Dieu, de jeux sur la montagne ou de jeux dans l'eau, etc., l'amour doit demeurer la référence principale (com. à 433). Iḷampūraṇar, plus prudent avait accueilli les descriptions de montagnes, de rivières et de cités (com. à *Ceyyuḷ* 117), et NacciNārkkiNiyar accepté les invocations à Dieu aussi bien que les poèmes traitant de l'amour (sous *Akat.* 53). En fait, nous tenons là une des raisons qui ont fait bouder le *Pa.* : la grande division des thèmes du Sangam entre *akam* (l'amour) et *puRam* (l'extérieur, tout le reste) n'est pas respectée par lui, et alors que le *Tolk.* lui assigne l'*akam* pour sujet, il se permet de passer outre et de mêler les genres !

Ce formalisme est assez puéril, car le mélange des genres existe, dans le détail, dans bien d'autres textes du Sangam. En particulier, les comparaisons, parfois prolongées ou développées en allégories, sont l'occasion fréquente d'un emprunt des thèmes d'*akam* dans un poème de *puRam* et vice versa.[1] De plus, le mélange des genres a été souligné souvent, dès NacciNārkkiNiyar lui-même, dans les plus longs poèmes du Sangam, ceux du *pattupāṭṭu*. On peut même supposer que c'est la nécessité théorique de regrouper les éléments épars de chaque thème qui oblige le commentateur à recomposer la trame des poèmes abusant parfois du procédé appelé *māṭṭu*, qui consiste en effet à relier ensemble vers ou fragments de vers "selon le sens", quitte à bouleverser l'ordre du texte avec un sans-gêne qui nous scandalise, mais qui est tout sauf gratuit. En d'autres termes, la distinction fondamentale entre *akam* et *puRam* doit être comprise comme une exigence idéale, nécessaire au génie tamoul, mais à laquelle le tempérament individuel des poètes ne se plie que selon qu'elle lui convient.

D'autre part, en admettant qu'il faille accepter toujours l'arbitrage du *Tolk.* et de ses scholiastes, on notera que la caractéristique formelle des *paripāṭal* est la diversité et la liberté. Pourquoi cela ne s'étendrait-il pas au contenu lui-même? En effet, on a négligé d'interroger les textes. La réponse existe pourtant dans la déclaration de XVII 46, où fêtes religieuses et réjouissances profanes sont déclarées "alterner à s'y méprendre, *selon l'usage*," et, ajoute l'auteur, "c'est bien ainsi". Il nous apparaît donc que c'est l'originalité voulue de ce genre poétique que d'unir dans un même chant les élans du cœur et ceux de l'âme, et qu'il y a là parfois, outre un mouvement très naturellement humain, une préfiguration originale des attitudes de *bhakti* qui se feront jour bientôt après. Qu'on songe par exemple que le *Tirukkôvaiyār* de Māṇikkavācakar est tout entier composé des thèmes de l'*akam* mais qu'on l'interprète souvent en un sens purement religieux, et qu'Āṇḍāḷ joue aussi toujours sur ce double registre. Moins subtils en cela, les auteurs de paripāṭal chantent leur dieu sans ambiguïté ou achèvent en prière leurs jeux érotiques, mais ils ont nettement conscience que tout ce qui leur est bon doit plaire à Dieu.

[1] cf. image de X 57-62 par ex., ou *Akam* 116, où les commérages suscités par les écarts du héros avec la courtisane font plus de bruit que les clameurs de victoire des Pāṇḍya à Kūṭal.

La même confusion que pour le contenu règne pour la définition formelle d'un *paripāṭal.* C'est le nom d'un type de poésie qui "prend sur lui" d'assumer tous les autres, c'est-à-dire qu'il comporte tous les mètres possibles. Il est commun à tous et ne peut entrer dans l'une des quatre grandes divisions en *pā* (pieds métriques). Dans le détail sa composition même est confuse. Il peut avoir quatre parties: *koccakam*, *arākam*, *suritakam*, et *eruttu*, mais il lui arrive d'avoir cinq parties ou beaucoup moins, ou un peu plus. Les commentateurs les définissent de manière plus ou moins précise, les éditeurs n'ont jamais analysé les poèmes qui ne comportaient pas les indications nécessaires en colophon, et les deux seuls poèmes qui les contiennent (I et Fr. I) ne fondent pas une règle. Les remarques de l'auteur du *PāppaviNam* sont utiles en ce qu'elles démontrent la nécessité de ces gloses pour que le lecteur puisse suivre les subtilités de la composition, et aussi en ce qu'elles contredisent le *Tolk.* sur quelques détails.[1] On retiendra qu'un poème devrait commencer par le *taravu* qui "donne" la personne à qui on s'adresse ou dont on parle (c'est aussi la première partie du *kalippā*). Mais il y a aussi des poèmes sans *taravu* et des *taravu* en cours du poème ! L'*eruttu* ou "nuque" ne viendrait qu'après le *taravu* qui est comme la face. C'est là le principe du *PāppaviNam*, mais le *Tolk.* n'a pas nettement distingué les deux ! Le *suritakam* contient les idées déjà exprimées, et s'appelle aussi *aṭakiyal* (contenu) : il se trouve donc en fin de poème, mais le mètre n'en est pas sûr : *veṇpā* ou *aciriyappā*. L'*arākam* est un mouvement rapide où dominent les syllabes courtes. Il se distingue, mais mal, du *muṭukiyal* qui en est une variété caractérisée par un plus grand nombre de syllabes courtes et une finale en *veṇpā*. L'un et l'autre ne figurent jamais en tête d'un poème ; ils peuvent manquer l'un et l'autre ou s'ajouter. Le *koccakam* enfin est nommé en premier lieu par *Tolk.* parce qu'il apparaît presque toujours. C'est l'arrangement en strophes de plusieurs *ku-Raḷpā*, formant comme les *plis* d'un vêtement, ce que veut dire son nom. Il arrive d'ailleurs que la dernière ligne ait un pied ou deux de moins et que dans ce cas un *acai* tienne lieu de pied. Bien que ce soit la formule la plus caractéristique, il arrive qu'elle manque dans un poème ! Enfin, des mots isolés ou hypermètres appelés *coRcīr* et des strophes de deux vers à quatre pieds appelées *pêreṇ* (grand nombre) sont aussi entremêlés à ces grandes catégories. Au total, une apparence de liberté sinon de confusion, mais en pratique une composition difficile, ce qui explique son abandon total par la suite, à une seule exception près, fantaisie de fin lettré. La plupart des lecteurs distinguaient mal l'originalité de cette formule poétique par rapport au *kalippā*, et Pêrāciriyar est le seul à lutter pour les faire accepter comme deux genres bien dis-

[1] En particulier (*op. cit.* p. 56) la composition en cinq parties au lieu de quatre s'appuie sur l'autorité de la grammaire d'Agastya, considérée comme la première de toutes. Nous versons cette pièce au dossier irritant des antécédants du *Tolk.* et de la mythologie d'Agastya premier énonciateur de la grammaire tamoule !

tincts alors qu'Iḷampūraṇar et NacciNārkkiNiyar ont tendance à englober le *paripāṭal* dans le *kali*, ce qui là encore contribua sans doute à l'extinction du premier genre dans la poésie tamoule ultérieure, alors que, nous l'avons vu, le commentaire de l'*IRaiyaNār akapparuḷ* attribuait déjà au premier Sangam des *paripāṭal*, à jamais perdus...

Nous ajouterons deux remarques enfin sur lesquelles on n'insiste pas toujours assez. La première est que sous *Tolk. Ceyyuḷ* 242, Pêrāciriyar laisse entendre que le *paripāṭal* relève du langage musical c'est-à-dire doit rechercher l'expression simple qui convient au chant et au théatre, chargée de syllabes douces et agréables. La seconde est que sa récitation peut s'accompagner d'une véritable mimique (*avinayam*) pour en développer le sens. Cela explique que certains poèmes soient de véritables scènes à plusieurs personnages et que nous devions recourir pour en saisir le sens au commentaire qui se charge alors de donner en quelque sorte les indications scéniques. Cela justifie aussi l'apparition de quelques termes du langage parlé. Nous pensons que ces indications ont plus d'importance que le sūtra 474 du *Tolk. Poruḷ.*, qui définit la longueur des *paripāṭal* entre 25 et 400 vers. Ceux qui nous restent varient entre 32 et 140 vers.

Un dernier problème : celui de la musique. Le colophon de plusieurs poèmes indique après le nom de l'auteur, celui du musicien et le nom de la mélodie correspondante. Indication qui serait précieuse si l'on savait à quoi correspondent les termes considérés. En effet, le principe du classement dans les fragments que nous possédons semble être la musique: successivement, nous sont donnés les poèmes composés selon les modes *pālaiyāL*, *nôtiRam*, et *kāntāram*. Peut-être le second poème est-il composé selon le mode *kuRiñciyāL*, une variante le propose. Un musicien, P. CuntarêcaN pense pouvoir proposer des équivalences modernes et restitue la musique qu'il chante d'une manière convaincante. Nous renverrons à l'exposé qu'il a donné sur *les modes du Paripāṭal* dans un article du *Dr. R.P. Sethu Pillai Silver jubilee Commemoration volume* Madras 1961 pp.253-258. Nous lui devons personnellement plusieurs éclaircissements sur les allusions musicales de nos poèmes, mais quelqu'intéressante que soit sa reconstitution, il faut accorder aussi qu'elle n'est pas admise sans réserve par tous les musicologues. Sur le plan de l'histoire, elle suppose une continuité dans la tradition musicale qui surprend un peu les théoriciens. Elle est cependant cohérente et conforme à l'enseignement de Vipulānanta qui a été une autorité incontestée.[1] On attend d'ailleurs une publication plus complète de l'auteur sur le même sujet.

[1] Il est l'auteur de *YāL nūl*, Tanjore, 1947, ouvrage de musicologie tamoule ancienne très important, mais on trouvera des vues différentes dans l'interprétation des données du *Cilappatikāram* par ex. dans S. IrāmanātaN, *Cilappatikārattu Icai nuṇukka viḷakkam*, Madras 1956. Est-il besoin d'ajouter que si le *Pa.* est peu lu, on le chante moins encore et que nous devons avouer notre incompétence en ces matières d'archéologie musicale.

III. — *Les Huit Recueils*

Ainsi défini, le *Paripāṭal* entre traditionnellement dans les Huit Recueils principaux qui constituent l'un des ensembles, du Sangam et qui sont tous, de la même façon, des anthologies groupées par thèmes et selon des critères plus formels encore, tels que la longueur des pièces qui les constituent. Mais cette ordonnance traditionnelle est mise en cause par les auteurs qui voudraient voir dans le *Pa.* une accrétion plus tardive et cherchent ainsi à le rejeter d'un corpus primitif qui n'a pourtant, il faut le dire, pas d'autre définition que celle de leur choix. Le *Kalittokai* et le *TirumurukāRRuppaṭai* partagent cette disgrâce. Il nous faut essayer d'en examiner les raisons.

La première est d'ordre linguistique. Vaiyapuri Pillai a donné une vingtaine de mots sanskrits qui attesteraient l'origine tardive du *Pa.*, par exemple. Mais le même auteur a fourni par ailleurs une liste beaucoup plus longue des termes sanskrits qu'il attribue respectivement aux brahmanes, aux bouddhistes et aux jaïn, et qui administrent en effet la preuve d'une présence aryenne très importante au sein du Sangam.[1] Cela détruit du même coup la portée de son argument contre le *Pa.* La seule chose évidente, c'est que l'importance des termes sanskrits dans le *Pa.* est fonction, en partie, des sujets traités : plusieurs des termes cités sont dans un contexte religieux. On n'a d'ailleurs jusqu'à ce jour aucune statistique précise et le maniement en serait assez délicat, à cause précisément des différences de genre d'une anthologie à l'autre.[2]

De plus, établir la chronologie relative des textes du Sangam selon la proportion du vocabulaire sanskrit qu'ils contiennent est sans doute un raisonnement incomplet fondé sur le postulat de l'"aryanisation" progressive du tamoul et l'idée sommaire que celle-ci se mesure par un seul critère formel, le vocabulaire sanskrit. Nous croyons la réalité plus complexe. La fusion culturelle entre éléments dravidiens et indo-aryens a dû s'opérer d'abord de préférence par l'intermédiaire des prâkrits, et ceci à date ancienne ; or les empreunts du Sangam au moyen-indien sont encore insuffisamment répertoriés, bien qu'ils constituent plutôt une preuve d'ancienneté.[3] Par ailleurs, le tamoul emploie parfois des termes indigènes ou considérés comme tels pour désigner des faits de

1 *Comprehensive History*...p. 683, *special notes on tamil language.*

2 La classification des oeuvres du Sangam par T. P. Meenakshisundaram dans *A History of the tamil language*, Deccan College, Poona, 1965, p. 118, vaut sans doute plus par le sens commun du philologue qui l'expose que par des dénombrements linguistiques partiels.

3 Voir J. Filliozat, *Chronique bibliographique. Travaux récents sur les langues dravidiennes J.A.* 1963 p. 267-69 et *Le Veda et la littérature tamoule ancienne* in Mélanges Louis Renou 1967, notamment p. 292-93. Noter que P. a relevé lui-même dans le *Pa.* des prâkritismes comme *pati* (IV 18) ou *puvvam* (XV 49), mais il y en a d'autres (v.g. uvaṇam, II 60). Nous renvoyons à la thèse de M.A., non publiée, de S. N. Kandaswamy, *Paripāṭal, a linguistic study*, Annamalai Univ., 1962, où l'on trouvera des listes de termes skt. et pkt. Nous remercions l'auteur de nous avoir prêté en communication son exemplaire personnel.

culture qui sont pan-indiens ou parfois même spécifiquement védiques,[1] indice probable qu'un double jeu de termes est à la disposition des auteurs. Enfin le sujet des textes décide de leur vocabulaire et il est évident que les textes de *puRam* nous livrent davantage de termes sanskrits que les anthologies d'*akam*, à moins que celles-ci, comme le *Kalittokai*, ne brillent par leur éclectisme : nous sommes tentés de parler de style plutôt que de chronologie—ou de conclure, par boutade, qu'il y a sans doute proportionnellement moins de mots sanskrits dans le *Pa.* que dans les plus anciennes inscriptions tamoules en Brahmi !

Un autre argument linguistique fait état de formes plus tardives ou plus communes.[2] Cela encore, quoique plus sérieux, n'est pas déterminant, puisque, nous venons de le voir, le *Pa.* se rapproche, par définition, plus que les autres textes, du langage parlé. Nous craignons que les remarques grammaticales proposées pour une argumentation chronologique n'aient au total démontré qu'une différence de registre.

A bien plus forte raison la présence de thèmes puraniques dans des textes religieux n'atteste pas qu'ils sont tardifs mais seulement qu'ils traitent leur sujet. Nous aurons l'occasion de montrer plus loin que les croyances religieuses du *Pa.* n'ont rien d'isolé dans le Sangam mais qu'elles ont au contraire souvent leur écho ailleurs. Le répertoire des éléments védiques du Sangam et de l'influence aryenne dans ces textes a été trop souvent dressé pour qu'il soit utile de le reprendre. K.A.N. Sastri parle d'une fusion culturelle prononcée et la démontre en deux pages fournies de trente citations dont aucune n'est tirée du *Pa.*, et une seule tirée du *Muruku*.[3] La réfutation de ce genre de raisonnement a été reprise aussi par M.Rajamanikkam ;[4] nous y renvoyons.

Par ex., dans II 62, le *yūpa* est désigné par une périphrase, et dans le *Perumpāṇ.* par *vêḷvit tūṇattu*; mais *yūpam* apparaît dans *PuRam* 15, 21 et 224, 8. Le mot *maRai* (arcane) est souvent un équivalent des *Veda* ou, selon SA., des *upaniṣad* (cf III 66 ou IX 12). Nous avons toujours conservé dans notre trad. le terme *antaṇar*, d'étymologie incertaine, et que beaucoup traduisent par *brahmane*; mais comment le nier devant les références à leur deux noms, à leur cordon, à leurs activités sacrificielles ou de récitation védique, sans parler de leurs six devoirs énumérés par le *PatiRRup.* 24, 6-8 ? On peut multiplier les ex. (cf. J. Filliozat, dernier art. cité p. 299 et, sur les *antaṇar*, N. Subrahmaniam, *Saṅgam polity*, p. 259 et 262-72.)

Vaiyapuri Pillai, *History of Tamil language and literature* N.C.B.H. Madras, 1956 p. 56 ne cite en fait que deux mots, *naN* (VI, 87 et XX 82) et *āmām* (oui, oui, VI, 71). La moisson de T. P. Meenakshisundaram, *History of Tamil language* p. 114-118, n'est pas beaucoup plus riche.

Comprehensive History... p. 551-552. Voir aussi Vaiyapuri Pillai, *Kāviya kālam*, Madras 1937; K. K. Pillai, *Aryan influence in Tamilhagam during the Saṅgam epoch, Tamil Culture* XII 2 et 3, av.-sept. 1966 p. 159-170; R. Nagaswamy, *Vedic scholars in the ancient tamil country*, *Vishveshvaranand Indological Journal* III, 3, sept. 1965 p. 192-204; J. Filliozat, *Le Veda et la Littérature tamoule ancienne*, *Mélanges... Louis Renou* Paris 1967 p.289-300, etc... article cité in *Annals of Oriental Research* XXI, 1, Madras 1966 ; le même auteur, dans *TamiL moLi—Ilakkiya varalāRu.* p. 223-24 a dressé un répertoire commode des histoires puraniques et des mots sanskrits du *Pa.* ; on voit qu'il n'en a tiré aucune conclusion extrême.

Il serait intéressant de pouvoir tirer argument des noms des auteurs de chaque poème. Malheureusement nous ne savons sur chacun que peu de choses ; de plus des homonymies sont possibles et les variantes orthographiques nombreuses. Là encore Vaiyapuri Pillai s'est dressé contre les rapprochements proposés. Affaire de tempérament : là où d'autres voient l'occasion d'un rapprochement et la saisissent, il voit une raison de douter et s'en empare. Kā. KôvintaN reconnaît dans son *Histoire des poètes du Sangam*[1] ne rien savoir d'autre de NalvaLutiyār en dehors du fait qu'il a chanté la Vaiyai dans le *Pa.* (XII). Le même aveu serait à faire pour d'autres auteurs ; on a écrit leur "biographie" pourtant, selon un genre qui ressortit à l'éloge plus qu'à l'histoire et exige une certaine abondance. On y pourvoit, faute de documents, par des spéculations hasardées sur le nom des auteurs et par l'exégèse de leur œuvre : résultat précaire, mais comment aller au delà ? K. A. N. Sastri[2] fait entrer NalvaLuti dans la famille des Pāṇḍya et accepte l'identité d'Iḷamperuvaluti (poème XV) avec l'auteur du même nom mais précédé de l'épithète "qui mourut dans la mer" et qui est l'auteur de *NaRRiṇai* 55 et 66 et de *PuRam* 182. SA. accepte aussi cette identité, que Vaiyapuri Pillai refuse, naturellement, sous le prétexte que la forme *Intirar* employée dans *PuRam* 182 prouve que l'auteur est jaïn et ne peut par conséquent avoir écrit un poème de bhakta vishnouïte ![3] En revanche il paraît arbitraire de rattacher NalleLuniyar (XIII) à la famille d'AtikamāN NeṭumāNañci sous le simple prétexte que le fils de ce dernier s'appelait ELini. Kīrantaiyār (II) est mentionné parmi les membres du Second Sangam qui n'a pas de *Pa.* à son actif, et dans le *Cilap.* (23, 42) le même nom apparaît ; mais il peut s'agir de trois personnages différents. Parce que KêcavaNār a écrit aussi la musique de son poème (XIV) on a déduit que les musiciens pouvaient aussi être poètes et ainsi on rapproche KaṇṇakaNār (musique de IX) de l'auteur de *NaRRiṇai* 79 et *PuRam* 218 qui porte le même nom, et NaNNākaNār (musique de V et de XII) de l'auteur de *PuRam* 381. Rien n'affirme ni n'infirme la valeur de ces rapprochements.

Reste le cas de NallantuvaNār. Il est à lui seul l'auteur de quatre poèmes (VI, VIII, XI, XX) qui sont parmi les plus beaux de ce recueil. On lui attribue aussi le poème d'invocation de *Kali.*, la dernière partie de ce recueil (118 à 150 : *neytal*) et la responsabilité d'avoir compilé cette anthologie. Certains auteurs, comme Sivaraja Pillai[4] , pensent que le *Kali.* a une telle unité d'inspiration qu'il pourrait s'agir de l'œuvre d'un auteur unique, qui serait alors notre poète. Vaiyapuri Pillai refuse de l'identifier au Maturai āciriyar NallantuvaNār de

1 tome VII p. 112. éd. S.I.S.S. (en tamoul).
2 *Pāṇḍyan kingdom* p. 29
3 *History of Tamil language and literature* p. 29
4 *The Chronology of early Tamils*, appendice III pp. 224-226. Contra, introd. à l'éd. ANantarāmaiyar du *Kali.*, 3 vol. 1925-1931.

de *Akam* 43, et à l'AnduvaN cité dans *Akam* 59 pour avoir chanté la montagne de TiruppaṟaṅkuNRam. Mais il y a encore un NallantuvaNar auteur de *NaR-Riṇai* 88, et il est plus que probable que cet auteur apparaît bien en fait dans *quatre* des Huit Anthologies. Quant à ce poème 59 d'*Akam* qui cite: "la haute montagne pleine de santal chantée par AntuvaN, la fraîche ParaṅkuNRu de Muruku à grande colère,[1]" il a pour auteur Maturai MarutaN Iḷanākaṉ, nom connu de plusieurs autres anthologies, et à qui on attribue aussi la troisième partie (*marutam*) du *Kali*. On voit comment cette homonymie est bifide : on peut en tirer argument pour mieux intégrer le *Pa.* et le *Kali.* à l'ensemble des autres recueils ou traiter NallantuvaNār d'habile faussaire, ou à tout le moins suspecter ce poème 59 d'*Akam* d'être une interpolation tardive. Vaiyapuri Pillai avait jugé plus économique de voir là des auteurs différents. En fait, nous n'avons là encore aucun argument décisif.

C'est d'autant plus regrettable que ce même NallantuvaNār est l'auteur du poème XI, lequel débute par un horoscope qui retiendra notre attention maintenant. On devine, devant les discussions incertaines sur la chronologie, de quel prix serait un argument extérieur, absolu, irréfutable, comme une datation astronomique. On a cru l'avoir trouvée dans les premières lignes du poème XI qui décrivent une éclipse de lune avec un horoscope complet. Les gens prudents[2] se refusent en général à en tirer des conclusions, mais on a présenté tant de fois pour acquis des résultats divergents, qu'il nous faut résumer la querelle ici.

Ce fut une mode entre 1920 et 1930 à Madras que de proposer ce genre de problèmes. Ainsi dès son premier volume le *Journal of Oriental Research* a proposé deux dates dans deux articles différents pour Āṇḍāḷ : 731 et 850; la controverse s'est poursuivie sans succès dans le tome suivant. Pour le *Pa.* c'est *Cen TamiL* qui a servi de tribune pour un long et passionné débat qu'on trouvera échelonné entre les vol. XVI et XXII. Subrahmanya Sastri de Tanjore, à la suite de considérations générales du musicologue Abraham Panditar sur les connaissances astronomiques des anciens tamouls, s'est attaché à démontrer la fausseté de cet horoscope. Naraswamy Ayyar conclut dans le même sens, mais sur les instances de Narayana Ayyaṅkar et R. Ganapadi Ayyar, il reprend le problème pour conclure mais à titre hypothétiques : 372 A.D., 15 du mois de *āḍi*. Cela ne satisfait pas Somasundara Desigar qui proteste et finira par aboutir à la date de 161 av. J.-C., date recueillie pour certaine par un éditeur du *Pa.* qui l'expose à la suite d'un schéma manifestement irréalisable.'[3] En toute cette

சினமிகு முருகன் தண்பரங் குன்றத்து
அந்துவன் பாடிய சந்தகெழு நெடுவரை

K.A.N. Sastri *op. cit.* et *Comprehensive History* p. 517; T.P. Meenakshisundaran *Hist. of Tamil lit.* p. 15; P.T. Srinivas Iyenkar *op. cit.* p. 584.

Ed. S. I. S. S. par CômacundaraNār p. 185; reproduit dans *Paripāṭal coRpoLivukaḷ* p. 15, mais l'auteur de l'article, Aruṇācala Kavuṇṭar a, depuis, renié cette position.

partie de la controverse n'apparaissait sérieusement que le désir apologétique de donner une date ancienne. Celle de 161 coïncide à peu près avec un cinquième des données de l'horoscope, c'est dire son sérieux[1] ! La position de Naraswamy Ayyar était plus solide et il se trouve encore une histoire de la littérature tamoule pour la retenir comme argument chronologique.[2]

En fait le vrai débat scientifique se trouve dans l'œuvre de Swamikkaṇṇu Pillai.[3] Après avoir hésité entre 634 et 17, il conclut en faveur du 17 juin 634, et cette date qui satisfait à la quasi totalité des données du texte n'a jamais été sérieusement remise en question, car on ne saurait appeler réfutation le rejet pur et simple que cette date tardive a généralement provoqué de la part des historiens de la littérature, à l'exception bien sûr de Vaiyapuri Pillai. Seul K. G. Sankar qui avait d'abord proposé 254 est revenu au 27 juillet 17, l'autre date probable et finalement exclue, parce que selon lui, elle coïncide mieux avec le lever héliaque d'Agastya, ce qui est vrai, mais il lui faut alors renoncer à rendre compte de la position de Vénus et de Mercure, et supposer assez gratuitement que les Hindous ne savaient pas les calculer correctement...[4]

Faut-il donc accepter la conclusion de Sw. P. ? On hésite à le faire pour plusieurs raisons d'inégale importance. La première est que la datation d'un horoscope doit rendre compte de tous les éléments de celui-ci. Cette notion élémentaire a été trop souvent perdue de vue au cours de la controverse, trop d'auteurs se sont satisfaits de solutions partielles : en toute rigueur scientifique on doit les rejeter comme insuffisantes. Or Sw. P. lui-même laisse place au doute sur trois points de détail. 1) L'expression du v. 7 : *aṅki uyar niRpa* (lit. : le feu se dresse haut) a été interprétée par P. comme signifiant que les Pléiades sont en culmination, et il en déduit que le Soleil est en Lion. A première vue, la déduction est irréprochable : si les Pléiades sont au Zénith au lever du jour, le Soleil est naturellement dans la constellation qui se trouve à ce moment-là à l'horizon du levant, avec une différence de 90^0, soit l'une des constellations qui forment le signe du Lion. Mais pour Sw.P., à la date du 17 juin 634, le Soleil doit être dans le Cancer. Il lui faut donc récuser la "traduction" de P. : *uyar niRpa* ne signifierait pas "au zénith" mais seulement "high up";[5] c'est

1 L'auteur trouve en effet le Soleil en Lion, la Lune en Makara et Jupiter en Kumbha... mais passe sous silence la position des autres planètes. Le schéma tiré de son étude est incompatible avec l'élongation maxima de Mercure et Vénus, et la position même de Jupiter concorde mal avec le texte.

2 C. et H. Jesudasan *op. cit.* p. 41; comparer *Cen TamiL* XIX pp. 378-284: on voit comment l'hypothèse du savant est transformée en certitude acquise par l'historien.

3 *An Indian Ephemeris* 1,1, Madras 1922 *para.* 243-271

4 Voir *J. A. A.* 1932 et *J. O. R.* 1935 p. 148-155.
Il est en effet impossible, à Maturai, de voir Agastya, l'étoile Canopus, peu avant le lever du Soleil au milieu du mois de juin, alors que c'est *théoriquement* possible fin juillet, et pratiquement d'août à janvier.

5 *op. cit. para*, 266

encore beaucoup dire d'ailleurs pour 634, car les Pléiades étaient alors au cours de l'éclipse à mi-chemin du zénith seulement. En fait la thèse de Sw.P. s'accommode mal de ce détail, car il ne prend, dans sa lecture, aucune signification particulière, ce qui surprend.[1] 2) La place exacte de Saturne est discutable. A la date choisie par Sw.P. il est en Sagittaire. L'expression du v. 10 permet deux lectures.[2] Selon la première, celle de P., Saturne rejoint le Capricorne qui se trouve après le Sagittaire. Selon la seconde, celle de Sw.P., Saturne est à la fin du Sagittaire et tend vers le Capricorne, sa demeure propre. La date de 634 convient ou non selon que l'on accepte l'une ou l'autre version : la possibilité de remise en question est permanente puisqu'il s'agit moins d'astronomie que d'interprétation du texte. 3) Les v. 10 et 11 sont compris habituellement comme une allusion au lever héliaque d'Agastya, l'étoile Canopus, qui était certainement invisible à Maturai lors de l'éclipse de 634. Bien qu'il y ait de bonnes raisons de penser que la mention d'Agastya ici n'ait pas sa place dans l'horoscope proprement dit[3], on peut trouver, avec G. K. Sankar (cf. *Supra*) que cette donnée du texte doit aussi être prise en considération et reconnaître que Sw.P. a échoué sur ce point.

La seconde objection fondamentale à l'effort érudit de Sw.P. est que cet horoscope pourrait bien être fictif. P. avait remarqué tout le premier que toutes les planètes y sont situées dans les signes du zodiaque qui sont leur demeure propre. Vénus, Mars, Mercure et Jupiter sont en effet respectivement dans le Taureau, le Bélier, les Gémeaux et les Poissons, et P. place aussi Saturne dans le Capricorne, et le Soleil en Lion. S'il a raison, nous sommes bien dans la fiction et l'éclipse de lune, imaginaire aussi, n'est pas datable autrement qu'il le fait, c'est à dire en l'insérant non dans la chronologie qui ne le préoccupe pas, mais dans un cycle liturgique : la pleine lune du jour d'*āvaṇiyaviṭṭam*, date du renouvellement du cordon brahmanique mais, aussi, nom d'un festival célèbre à Maturai, déjà tombé dans l'oubli à la date du commentaire de l'*IRaiyaNar akapporuḷ* qui nous en a conservé le souvenir[4].

Malheureusement, le problème ne peut pas être résolu aussi simplement par la négative. Il était en effet facile à un poète aussi familier que le nôtre avec

M. R. Billard nous a suggéré cependant une autre interprétation. Le Feu (a**ṅ**ki) pourrait être un nom de Mars, car les *nikaṇṭu* ont plusieurs désignations communes à Mars et aux Pléiades (v. g. āral), et *uyar niRpa* pourrait signifier "se tenir en maison haute," c. à. d. dans la maison de la Culmination, *meṣūraṇa* (grec *mesourānêma*), indication astrologique correspondant au *lagna* établi au moment de l'éclipse et susceptible d'indiquer une heure. Il pense qu'à la date du 17 Juin 634 l'éclipse a sensiblement coïncidé avec l'entrée de Mars dans le secteur de la Culmination, Nous le remercions de cette ingénieuse suggestion qui, si elle se confirmait, annulerait l'une des plus sérieuses objections à la thèse de Sw. P.

Voir infra note sous XI 10.

do. sous XI 11-12

Com. du *sū.* 16, sous le mot *ūr tuñcāmai*

l'astronomie de composer un horoscope fictif plus satisfaisant à peu près dans les mêmes termes, mais en plaçant Mercure dans la Vierge et Vénus dans la Balance, ce qui, en gardant le Soleil en Lion, ne soulèverait pas le problème d'impossibilité théorique que soulève la version précédente à cause de l'élongation maxima des deux planètes inférieures. Pourquoi le poète n'y a-t-il pas songé ? Et qui nous dit, sinon P., que le Soleil est en Lion? Si on le place, avec Sw. P., dans le Cancer, les données vraiment extraordinaires de l'horoscope *réel* de 634, qui nous propose une éclipse alors que Vénus, Mars, Mercure et Jupiter sont *effectivement* dans leur demeure propre, ne suffisent-elles pas à justifier le poète, d'abord d'en avoir fixé le souvenir dans ses vers, et ensuite d'avoir défini aussi la position de Saturne par rapport à sa demeure qu'il *va rejoindre*, puisqu'il est dans la constellation voisine, pour donner ainsi à la cinquième planète une analogie plus parfaite avec les quatre autres ? Cette hypothèse vaut bien celle de la fiction pure et simple, ou celle, bien improbable, d'une coïncidence fortuite.

Il y a même là une motivation assez forte pour nous dispenser de chercher à l'horoscope une autre raison d'être. Nous ajouterons à cela un argument complémentaire auquel personne n'a prêté attention. La seconde partie du poème (v. 75-77) s'ouvre elle aussi sur des données astronomiques. Pour marquer le début des bains de *Tai* l'auteur évoque la pleine lune en Ārdrā au moment où le Soleil est en Sagittaire. Cela était effectivement la position des astres le samedi 10 décembre 634 ![1] Le phénomène est périodique, cet argument n'a donc que peu de poids pour le calcul, qu'il confirme cependant. En revanche, sur le plan de la beauté littéraire, si l'on accepte, ce qui ne fait guère de doute, que le poète familier avec l'astronomie de son temps cherche dans le ciel une harmonie qui réponde à son chant, on notera que dans la première partie, à la date de 634, le Soleil est au début du Cancer et la Lune en fin du Sagittaire, c'est-à-dire que les positions par rapport à la seconde partie sont presqu'exactement inversées. Cette symétrie entre la construction du poème et le mouvement des astres n'est-elle qu'une illusion de notre imagination, ou la clé d'un poème écrit par un grand astronome ?

Toutes les tentatives pour donner à ce jeu une autre explication ont échoué. Cet horoscope en effet ne date rien d'important, sinon peut-être l'éclatement d'une mousson sur la montagne, ou l'arrivée d'une crue imprévisible en juin.[2] Il ne rassemble aucune des données considérées comme auspicieuses ou favo-

[1] Selon un calcul de M. R. Billard. Nous le remercions des vérifications qu'il a bien voulu opérer pour nous d'après les canons astronomiques indiens et souhaitons qu'il ait l'occasion de publier les résultats de cette enquête qui semble corroborer les conclusions de Sw. P.

[2] Naraswamy Ayyar avait songé, non sans vraisemblance, à la fête d'*āṭipperukku*, ou fête en l'honneur des flots en crue célébrée le 18ème jour du mois de *āṭi*. (*art. cit.* p. 382)

rables aux pluies; on a supposé cela, sans en donner aucune justification.[1] Mais si la meilleure explication littéraire se satisfait fort bien de la datation du 17 juin 634, nous hésitons devant ses conséquences. Il n'y a plus d'autre solution alors que de situer NallantuvaNār au milieu du VII^e^ s. Et il nous faudrait accepter, ou bien de renier tout notre effort pour montrer l'unité du Sangam et séparer définitivement les deux anthologies *Kali.* et *Pa.* des six autres, ou bien faire descendre tout l'ensemble de plusieurs siècles et considérer que l'épanouissement du Sangam est postérieur au V^e^ s. On a toujours reculé devant une solution aussi extrême et c'est pourquoi l'horoscope du *Pa.* a été tenu à l'écart de la plupart des discussions sur la chronologie ou au contraire interprété comme convenant à une date plus conforme au sentiment traditionnel. Solidaire de l'ensemble de la discussion qui ouvrait ces pages, l'examen de cet horoscope doit rester compris dans les limites de cette discussion d'ensemble.[2] Il n'est là qu'une énigme de plus: *non liquet* !

"It may be asked whether in view of the discrepancy noted here, we should not rather discard the given data as purely fictitious or conventional. I do not think so. For, I have not found these same positions given in the *Bṛhat-Jātaka* or other astrological works among the conventional conjuctions for heavy showers..." K.G. Sankar *J. O. R.* 1935 p. 151. Rien de tel non plus dans *Tamil sayings and proverbs on agriculture*, Madras Dpt. of agr. vol. II Bull. no. 34, 1908.

En particulier, l'abondance des notations astronomiques ne signifie pas que ce poème est nécessairement très tardif. On retrouve éparses dans d'autres textes du Sangam des références aux planètes ou au zodiaque, notamment dans le *Pattupāṭṭu*, ou *PuRam* 229; cf. K. G. Shesha Aiyar, *Cêra Kings*...p. 105 s. et réf. *ad loc.*, K. A. N. Sastri *Comprehensive History*...p. 517, et S.K. Aiyangar *Some contributions of South India to Indian Culture*, introduction de la 2ème éd., Calcutta 1942.

Si nous avons discuté ainsi en détail la datation de Sw. P. c'est moins pour tenter de l'accréditer que pour souligner la légèreté qu'il y aurait à instituer en argument chronologique l'une quelconque des autres dates proposées, puisqu'aucune ne rassemble en sa faveur un nombre égal de probabilités.

DEUXIEME PARTIE

POUR UN INVENTAIRE

I — *Maturai, lotus perdurable*

La grande ville toujours présente en chaque texte parce que ces poèmes sont le chant de son peuple ne nous est ici décrite que dans quelques fragments. Rien de comparable à l'ampleur des 13 chapitres du *Maturaikkāṇṭam* dans le *Cilappatikāram*, ni même au *Maturaikkāñci* qui s'essouffle à la décrire en une seule phrase de 782 vers, rien du bouquet de légendes que regroupent les *TiruviḷaiyāṭaRpurāṇam*, le *Sundara Pāṇḍiyam* ou le *KaṭampavaNapurāṇam* autour de Śiva, ni de l'élaboration un peu plus isolée de leur contrepartie vishnouite, le *KūṭaRpurāṇam*.[1] Si l'on devait se contenter des fragments explicitement consacrés à la ville elle-même, on les résumerait en deux mots, lotus et pérennité.

Aucun de ces deux thèmes n'est absolument original : l'image de la ville -lotus—le centre du monde(?)—apparaît à propos de Kāñci dans le *Perumpāṇ.* (v. 402-404), mais ici[2] elle s'étale avec plus d'ampleur et de détail et ce sont sans doute ces six vers qui seront le départ de l'image longuement développée dans le *Peruṅkatai* pour la description de Rājagiri. Sa gloire chantée par les poètes, qui la trouvent digne d'équilibrer à elle seule le monde entier, dans une pesée que Parañcôti attribuera à Brahmā lui-même,[3] est l'objet de quelques brèves pièces d'anthologie (Fr. IX à XII), construites sur un même thème, qui attestent

[1] Ce sont là les principaux *purāṇa* tamouls consacrés à Maturai. Ils sont tous présentés comme des adaptations du sanskrit bien qu'ils aient, en fait, chacun une valeur orginale. Il est difficile de les dater exactement, mais ils sont, par rapport au Sangam, beaucoup plus tardifs, leur rédaction s'étalant probablement du XIIe au XVIIIe s. Le plus ancien (XIIe-XIIIe s. ?) le *Tiruvālavāyuṭaiyār TiruviḷaiyāṭaR purāṇam* de PerumpaRRappuliyūr Nampi a été édité par SA. (2e éd., 1927) avec une introduction importante . Le *sundara pāṇḍiyam* (éd. Madras Gov. Oriental Ms. series no. 41, Madras 1955) date du milieu de du XVIe s. (cf. art. de R. Raghava-Aiyangar in *Cen TamiL* IV p. 371-5, qui établit pour l'auteur Anatāri, la date de 1563). La seconde version, plus populaire, du *TiruviḷaiyāṭaR purāṇam* par Parañcôti (éd. par *Ā*Rumukanāvalar) vogue entre le XVIe et la fin du XVIIIe s. ; elle a été résumée dans cette collection sous le titre *La légende des jeux de Civa à Madurai* (Public. IFI. no. 19, 1960). Le *KaṭampavaNapurāṇam* est postérieur à Parañcôti puisque l'auteur, Vīmanātapaṇṭitar le cite dans sa préface (p. 5 str. 15, éd. Vāmateva Murukapattārākar, (1880). Tout ce qu'on sait du *KūṭaRpurāṇam* est qu'il est postérieur à Rāmānuja (éd. *Cen TamiL*, Maturai 1929. voir introd, et p.3 str. 12), Sur ces textes, et d'autres, voir T.G. Aravamuthan, série d'articles in *J. O. R.* 1930-32, réunis en volume sous le titre *Tamil tradition, two studies* (s.l. n. d.)

[2] Cf. Fr. VIII et note *ad loc.*

[3] *Légende des jeux de Civa à Maturai op. cit.* p.3 ; *TiruviḷaiyāṭaRp., talavicêṭappaṭalam* str. 20 (éd. citée p. 29).

le loyalisme des poètes à l'égard de leur roi, de leur fleuve, de leur montagne et de leur foi.

Plus intéressants sont les renseignements que l'on glane autour de la cité dans les poèmes à la Vaiyai ou à Tirumāl. Mais là encore, il n'est rien qui n'ait été décrit ailleurs, dans le *Maturaikkāñci* ou le *Cilap.* notamment. Il s'y confirme que Maturai, aux grands immeubles et hauts remparts, est une ville prospère, au commerce de luxe, une ville de négoce et de prière, de vertu et de petite vertu, de paysans et d'artisans, sous la tutelle d'un roi puissant aux armées invincibles, dont la police est bien faite et la garde de l'irrigation et des digues bien assurée.

Si la description générale de la ville dans le *Fr.I* correspond assez bien avec les termes du *Maturaikkāñci*, il ne faut pas cependant y rechercher trop de réalisme, car bien des traits en seraient interchangeables avec la vision que donne de Pukār, ou KāviripPūmpaṭṭiNam, le *PaṭṭiNappālai* ou le *Cilap.* C'est à l'éloge plus qu'à l'exactitude que tendent ces chants et la recherche archéologique, particulièrement difficile à Maturai qui n'a jamais cessé d'être une agglomération vivante, reste à entreprendre; le site même de la ville antique est mal défini.[1] Au demeurant l'impression dominante est, dans les textes, toujours la même,[2] celle d'une civilisation à son apogée, où équilibre politique et prospérité économique favorisent l'épanouissement des arts, bref, ce que représente pour la Rome classique l'*urbānitās*, et de telles convergences idéales n'ont rien pour surprendre. Si l'histoire, et bien des textes de *PuRam*, nous laissent soupçonner de nombreux conflits entre les royautés du Sud, il n'est fait écho ici qu'aux victoires et la pérennité de Maturai n'est jamais mise en doute. Les poètes du *Pa.* s'accordent avec la belle image du *Kali.* où le roi Pāṇḍya est "le maître de la ville entourée d'eau, dont les remparts ne connaissent le siège d'aucun adversaire autre que l'hostilité que répand autour de ses murs, lors des crues, la Vaiyai joliment fleurie, pareille à une guirlande autour de la vaste terre".[3]

Quelques traits seulement méritent plus d'attention. Les deux noms de la ville, d'abord : Maturai et Kūṭal. Le premier terme est expliqué de trois façons,

V.Kanakasabhai, par ex., la situe à environ 6 miles au sud-est de la ville moderne, et actuellement sur la rive nord de la Vaiyai, alors que la ville était bien sur la rive sud (cf. X 121 et n. par ex). Il faudrait supposer que la rivière a déplacé son cours (*The Tamils eighteen hundred years ago*, éd. 1956 p. 13).

On les trouve rassemblés dans la plupart des ouvrages généraux cités. Consulter aussi C. P. Venkatarama Ayyar, *Town planning in Ancient Dekkan*, Madras, 1916; ch. III à VI surtout. L'ouvrage est consacré uniquement au Tamilnad et reste pour Maturai la source unique de Binode Behari Dutt, *Town planning in Ancient India*, Calcutta 1925, p. 324 s.

Kali. 67, 2-5.

. . . . . இருநிலம்
தார்முற்றி யதுபோலத் தகைபூத்த வையைதன்
னீர்முற்றி மதில்பொரூஉம் பகையல்லா னேராதார்
போர்முற்றேன் றறியாத புரிசைசூழ் புனலூரன்.

dont aucune n'est concluante. En premier lieu, par référence à la Mathurā du Nord, la ville krishnaïte. Aucun trait du *Pa.* ne suggère ce rapprochement, et aucune allusion vishnouite ne se rapporte à une localisation dans le Nord. Mais aucune épithète de la cité ne peut davantage être interprétée en faveur de l'explication tamoule par le mot *maturam* (douceur), retenue dans une légende des *TiruviḷaiyāṭaRpurāṇam* : la douceur conférée par Śiva, grâce à quelques gouttes d'ambroisie, au venin de serpent qui allait se répandre sur la ville.[1] En revanche, le *Pa.* célèbre souvent la rive aux beaux arbres *marutam* à propos de la Vaiyai.[2] Il est vraisemblable qu'il s'agisse d'un lieu-dit, parc ou esplanade, au bord de la rivière, propice aux ébats des citadins. On voudrait aujourd'hui que ce soit là l'origine du nom de la cité, nommée ainsi d'après un arbre caractéristique de son paysage.[3] Sur le plan linguistique, la métathèse est possible: on la fait aujourd'hui, en sens inverse, dans la prononciation vulgaire qui appelle la ville [Marudai] et le cheval [kurudai] au lieu de *kutirai*. Mais toute la tradition puranique confirme que Maturai vénère de préférence l'arbre *kaṭampu*[4], *sthala-vṛkṣa* de son temple śivaïte; quant au *marutam* (*Terminalia* sp.), il pousse aussi sur bien d'autres rives... L'explication n'est donc pas concluante et n'est surtout en faveur que parce qu'elle permet d'écarter tout soupçon d'origine nordique. Kūṭal au contraire, est un nom chargé de légende : c'est la *jonction*, la réunion des quatre nuages de Śiva qui ont protégé la cité contre la colère de Varuṇa, et qui sont devenus quatre édifices (*NāNmāṭam*) ou quatre temples. Le *TiruviḷaiyāṭaRpur.* de Parañcôti nous a conservé la légende, mais celui de PerumpaRRapuliyūr Nampi nous donne les noms des quatre divinités protectrices de la ville et consacre un quatrain à chacune : KaNNi, Kariyamāl, Kāḷi et Ālavāy (la Vierge, Viṣṇu, Durgā, Śiva).[5] Qu'il s'agisse de leurs quatre temples déjà, ou seulement de ses grands et hauts immeubles,[6] la ville est souvent citée sous ce nom. Vaiyapuri Pillai prétend qu'il n'est pas antérieur au III-IVe s. mais on le trouve dans le *Maturaik.* v. 429, dans un poème de Kapilar (*PuRam*

1 *Tiruvālavāyuṭaiyār TiruviḷaiyāṭaRp.* 36. str. 15 (éd. SA p. 176). *Légende des jeux de Civa op. cit.* légende 28. Voir aussi l'introd. de cet ouvrage p. XIV sur le nom de Maturai, en faisant toutefois amende honorable au *Tamil lexicon* : la forme *Vālavāy* est bien attestée et justifiée par une strophe du texte de PerumpaRRapuliyūr Nampi (éd. SA. p. 244 str. 11) à l'égal *d'Ālavāy*.

2 VII 83, XI 30, XXII 45, Fr. II 72,

3 V. g. N. Subrahmanian *Pre-pallavan Tamil Index*, Univ. of Madras, 1966 s.v. *marutam*

4 Cf. le titre même : *KaṭampavaNapurāṇam*, G. Subrahmanian Pillai, *Tree worship and ophiolatry*, Annamalai Univ. Publ. 1948 p. 8 et *Légende des jeux de Civa...*, légendes 1-3.

5 Légende 19 dans le texte de Parañcôti ; dans celui de PerumpaRRapuliyūr Nampi voir *TirunakaracciRappu* str. 12-15 (éd. SA p. 20)

6 Comme le veut N. Subrahmanian *op. cit* s. v. *Maḍakkūḍal* : "means 'Kūḍal famous for its Māḍams or tall buildings' and not "the place were some Māḍams meet.". Mais cette explication, plus rationnelle pour l'historien, néglige le fait que sous la forme complète nāNmāṭakkūṭal (attestée Fr. I, 3 et VII, 4 du *Pa.* et*Kali.* 92, 65, pour nous limiter au Sangam, et dont les autres formes Kūṭal et Māṭakkūṭal ne seraient peut être que l'abré-

58, 13), etc...sans parler de *Kali.* 92 v. 65 où NacciNārkiNiyar cite aussi les quatre temples dans son commentaire : Tiruvālavāy, Tirunaḷḷāru, Tirumutaṅkai et Tirunaṭuvūr.

Un autre problème, d'identification celui-là, se greffe sur ces quatre temples, à cause du Fr. I, à Tirumāl, qui cite deux lieux peu connus par ailleurs et pour lesquels notre texte est une référence essentielle : *Iruntaiyūr* et peut-être *Kuḷavāy*. Le premier de ces noms est celui d'un temple de Tirumāl sur les bords de la Vaiyai. Gopinatha Rao et Mu. Irākavaiyaṅkar[1] l'identifient avec "la sainte demeure de KariyôN" dont parle le *Kallāṭam* (61, 26) dans l'énumération qu'il donne alors des *dix* temples de la ville, et avec le temple de Neṭumāl situé au bord de la Vaiyai dont parle le *Cilap.* (XVIII, 4) et que le commentaire ancien appelle Iruntavaḷamuṭaiyār, et Adiyārkkunallār : AntaravāNat temperumāḷ. Il s'agirait du temple de Kūṭal ALakar, le grand temple vishnouite de Maturai, situé au sud-ouest de la ville, en bordure d'un bras de la Vaiyai appelé Kṛtamālā, et qui porte un Viṣṇu assis au bas du sanctuaire, mais au-dessus duquel sont un Viṣṇu debout puis un Viṣṇu couché. Il est possible d'ailleurs qu'à date ancienne la Vaiyai ait à peu près entouré la ville d'où le nom de Kṛtamālā que lui donnent aussi les purāṇa. Le Fr. I du *Pa.* serait ainsi la plus ancienne attestation littéraire de ce temple, que PeriyāLvār et TirumaṅkaiyāLvār ont célébré,[2] le premier parlant même du serpent à cinq têtes qui sert de couche à Tirumāl. Ces références tardives ne peuvent pas être utilisées contre l'antiquité de ce poème, car il semble que le site du temple soit lui-même très ancien. Quant à Kuḷavāy (la berge de l'étang),[3] on en rapproche un Māṭakkuḷam qui se trouvait à l'ouest de Maturai et a même constitué un taluk. Le premier *TiruviḷaiyāṭaRpu.* 12, 13, parle aussi de Maturai à l'est de Māṭakkuḷam et SA cite le proverbe : "Si Māṭakkuḷam déborde, Maturai sera anéantie".[4] C'est donc un peu de la topographie et de l'ancienne histoire de Maturai que ces fragments nous révèlent, mais, surtout, ces poèmes nous rendent présent son peuple partagé (cf. Frg. XIII) entre sa rivière Vaiyai et sa montagne de TiruppaṛaṅkuNRam, à moins que la montagne d'ALakar (poème XV) ne vienne introduire une tension tripartite : ainsi s'affirme également l'unité du recueil, unité géographique, autour de la ville, de ses deux divinités protectrices et de sa rivière en crue.

---

viation usuelle) il y a *quatre* (*nāN*) édifices seulement dont il faut rendre compte, et pour lesquels nous n'avons que l'explication légendaire, attestée, il est vrai, seulement autour du XIIe s. Voir aussi les réf. citées par ANantarāmaiyar dans son éd. du *Kali.* sous 92, 65.

Cen TamiL IV p. 541-43 et VIII p.III-14, ce dernier article repris dans *Ārāyccit tokuti*, Madras 1964 p. 241-44

Références dans Ca. CampacivaN *Mānakar Maturai*, Maturai 2e éd. 1963 p. 121-22. C'est peut-être aussi le temple que désigne le *KūṭaRpurāṇam* comme élevé par Viśvakarmā sur la rive sud de Kṛla tamālā ; cf T.G. Aravamuthan *op. cit.* p. 87 et 105-06.

Fr. I, 93

Tiruvālavāyuṭaiyār tiruviḷaiyāṭaRpurāṇam éd. SA p. 55 et note *ad loc.*

C'est en effet dans ses liesses et ses prières que nous allons suivre le peuple de Maturai, dans les poèmes qui célèbrent ses trois dieux, ses trois sources de grâce et de bonheur, la Vaiyai, MurukaN et Tirumāl.

II.—*La Vaiyai*

Réalité géographique, la Vaiyai est décevante : 52 kms de cours, pour aller mourir dans le district de Ramnad, des conditions climatiques incertaines, que seuls des travaux récents ont améliorées. Avant eux, "la Vaiyai avait pendant une ou deux semaines de très fortes crues qui étaient vite évacuées, et se réduisait à un misérable filet d'eau le reste de l'année"[1] . Le *Ramnad Manual*[2] la considère comme capricieuse et incertaine : "Ses crues périodiques sont en fait si irrégulières qu'on ne peut jamais les prédire avec certitude ni compter dessus avec quelque sûreté. A cause de la pente de son cours, le courant de cette rivière est très violent. Ceci et le fait que le sable de son lit est mouvant sur la profondeur de quelques pieds fait de sa traversée, même en eaux normales, une opération d'une difficulté considérable, avec parfois des conséquences mortelles." Texte intéressant parce qu'il situe dans leur vraie perspective les ébats dont parlent nos poèmes et par exemple, le retard de l'amant qui vient de traverser la rivière (poème VI). Il s'agit en effet d'imaginer le fleuve autrement que l'ont transformé les travaux du Periyar, et alors que des étendues plus boisées rendaient sans doute les précipitations d'eau plus fortes qu'aujourd'hui. Du même manuel, nous tirons d'un tableau des crues de 1813 à 1889 les informations suivantes : les crues ont été abondantes pendant 15 ans sur 75 années d'observations ; leur période normale va d'octobre à janvier ; il peut se produire cependant des crues soudaines d'une ampleur exceptionnelle (en oct. 1884 le réservoir de Ramnad s'est rempli en 8 heures) ou hors de saison (en *mai* 1882 par exemple ; nous rappelons que les dates de l'horoscope du poème XI varient de juin à août). Sans affirmer que ces observations aient été valables il y a quinze ou vingt siècles, on peut tout de même constater que les rendez-vous de la rivière avec le peuple de Maturai ont les incertitudes et les risques des amours clandestines chères aux poètes du Sangam, et que les invocations à la crue ne sont pas alors un vain mot.

Si aujourd'hui la Vaiyai finit sa course dans le grand réservoir du Ramnad, il n'en a pas toujours été ainsi puisqu'on pense que de nombreux tanks de ce district seraient installés dans l'ancien delta de la Vaiyai, que le fleuve aurait abandonné ensuite.[3] Le *Pa.* semble considérer que la rivière se jette dans la mer, quand il la compare aux héroïnes de l'amour clandestin, car elle doit rejoindre l'océan son époux et finir son cours selon la loi maritale du mariage

1 E. Adicéam *La Géographie de l'irrigation dans le Tamilnad* E. F. E. O. Paris 1966 p. 124
2 *Ramnad Manual* (s. l. n. d., entre 1890 et 1900) p. 2-5, no. 5,6 et 13
3 E. Adicéam *op. cit.* p. 316

régulier[1], malgré les efforts des habitants de Maturai pour lui faire obstacle, et ceux du poète pour lui suggérer de garder le destin plus enviable d'une fille libre de la montagne. Nous ne savons pas exactement depuis quand la Vaiyai refuse de se plier à la loi conjugale. Ce sont deux mots du *Takkayākapparaṇi* et surtout le commentaire ancien de ce texte qui affirment le plus clairement, et les premiers sans doute, que la Vaiyai "n'est pas éprise de l'océan" et ne se jette pas dans la mer[2]. Le texte est du XII[e] s., le commentaire peut-être légèrement postérieur. Parañcôti, à son tour, confirme que les eaux de la Vaiyai n'aboutissent pas dans la mer[3], et aussi l'auteur du *Tiruvātavūrar purāṇam*[4], mais c'est au XVIII[e] s.

Plus que la réalité géographique, c'est la rivière magnifiée par les poètes que nous trouvons ici. Son origine céleste ne fait guère de doute mais aucun poème ne se réfère au Gange du ciel autrement que par comparaison. C'est seulement dans les *TiruviḷaiyāṭaR purāṇam* que Śiva la fera descendre de sa chevelure pour apaiser la soif de Kuṇḍôdara. On l'appellera alors Vegavatī (tam. Vêkavati) car "Avec impétuosité vient en abondance la rivière l'Impétueuse".[5] Est-ce l'origine sanskrite de son nom tamoul ? Le *Tamil Lexicon* le suppose, mais le *KūṭaR purāṇam* suggère une autre étymologie :

> Par sa vitesse, Vêkavati,
> Parce qu'elle est dans l'espace, Vaiyai,
> Parce qu'elle devient guirlande, Kirutamālai,
> C'est la rivière à qui les *nākar* ont imposé trois noms.[6]

A cause du second vers, on songe à un autre étymon sanskrit, Vaihāyasī, "l'aérienne", nom d'une rivière qui figure précisément dans une énumération géographique où la Vaiyai devrait prendre place (*Bh.Pur.* V, 19, 18). Le nom de Vegavatī, appliqué d'ailleurs à d'autres rivières, reste avec celui de Kṛtamālā, le plus communément associé à la Vaiyai, comme en témoigne la strophe de Parañcôti, qui y ajoute des préoccupations śivaïtes :

Cf XI 41-49 et X 2, XX 41 et n. *ad loc.*

Cf la strophe 212, éd. SA., Adyar 1960 ; cf. note complémentaire p. 296. Le commentaire passe pour ancien et remarquablement érudit (v. introd. de l'éd. citée)

TiruviḷaiyāṭaRpur,. 58, 2

éd. *Ā*Rumukanāvalar, 4e éd. 1957 p. 17 ((*mantiric curukkam* str. 1)

வேகமொடு வந்ததெழ வேகவதி யாறு.

Tiruvālavāyuṭaiyār TiruviḷaiyāṭaRpur. éd SA. 7, str. 6 p. 45. Dans le texte de Parañcôti il s'agit de la 8e légende (éd. *Ā*Rumukanāvalar, 2e éd. p. 90-93) résumée dans *La légende des jeux de Civa op. cit.* p. 16.

வேகமாதலில் வேகவதி யென்று
மாகம் வாய்ந்ததனுல் வையை யென்றுந்தா
ராகலாற் கிருதமாலையா மென்று
நாகர் முப்பெயர் நாட்டு நதியதே.

KūṭaRpur. ĀRRuppaṭalam 38 (p. 11)

Les *nākar* sont ici les *deva*. Dans le même texte voir aussi p. 15 str. 36, p. 26 str. 23, et enfin p. 35 str. 30 où le nom de Kirutamālai est expliqué comme un usage sanskrit.

Parce qu'elle descend des tresses ornées de koNRai du Pur, Civakaṅkai,
Parce qu'à ceux qui méditent sur l'image du Pur elle donne la connaissance,
CivañāNa tīrttam, parce qu'elle vient rapide comme le vent,
Vêkavati tīrttam, Kirutamālai, ainsi dit-on les noms de la Vaiyai.[1]

Malgré tous ses noms sanskrits, c'est essentiellement en termes tamouls que les poètes veulent la chanter.

Thème érotique

L'aspect particulier de l'élément amoureux dans les poèmes à la Vaiyai n'est intelligible en effet qu'à l'intérieur des conventions symboliques de la littérature d'*akam*[2]. Les situations érotiques, comme les autres traits de la vie, se répartissent selon les cinq régions géographiques idéales du Sangam : la montagne (*kuRiñci*), les forêts et terres pastorales (*mullai*), les plaines cultivées (*marutam*), les terres littorales (*neytal*) et enfin le désert (*pālai*). A chaque région correspond un ensemble rigoureusement défini d'habitudes et de pratiques; chacune a son dieu, ses chefs, ses habitants, sa faune et sa flore, sa musique et ses instruments, ses heures et ses saisons, ses travaux et ses loisirs favoris etc...et, dans le domaine érotique, ses situations particulières. Le thème spécifique (*uripporuḷ*) de chaque région impose aux montagnes l'union des amants et leurs rendez-vous clandestins de minuit, aux forêts l'attente brève sereine et acceptée, aux rivages la

தீர்த்த னிதழிச் சடைநின்று மிழிந்து வரலாற் சிவகங்கை
தீர்த்த னுருவந் தெளிவோர்க்கு ஞானந் தரலாற் சிவஞான
தீர்த்தங் காலிற் கடுகிவருஞ் செய்தி யாலே வேகவதி
தீர்த்தங் கிருத மாலையென வைகை நாமஞ் செப்புவரால்.

8ème légende, str. 27, éd. *Á*Rumukanāvalar p. 93.

On trouve une énumération analogue dans le *Sundara Pāṇḍiyam*, éd. citée p. 242 str. 34 du *Kuṇḍodôrac curukkam* : Vaiyai, Vêgavati, Civakaṅkai et Kiritamālai. Le nom de Vêkavati semble s'appliquer aussi à un affluent du Palar (PalāRu) qui longe la ville de Kāñcipuram, et un chapitre du *Kāñcipurāṇam* de CivañaNacuvāmi nous en raconte l'histoire. Cf. *Les légendes çivaites de Kāñcipuram*, Pub. I.F.I. 1964 Introd. note 1 et ch. 11 p. 16-17.

Les références essentielles sont dans les traités d'*akam* et leurs commentaires, et attendent une traduction. Voir spécialement le *Poruḷ*, ch. I à IV inclus, dans le *Tolk.* (trad. agl. par Ilakkuvanar, déjà citée, et commentaire inégal de E.S. Varadaraja Iyer, *Tolkappiam-Poruḷatikaram* vol. I part I and part II, Annamalai Univ. 1948, 2 vol.), l'*IRaiyaNār akapporuḷ* et l'*akapporuḷ viḷakkam* de NāRkavirāca nampi (éd. S.I.S.S.); le *Tirukkôvaiyār* de Māṇikkavācakar est aussi un bon répertoire des situations amoureuses classiques, et nous en avons une traduction en préparation, voir l'introduction de l'éd. de Madras Gov. Oriental Series publiée par les soins de la Sarasvathi Mahal Library à Tanjore (no. 44) en 1951. En anglais, V. Sp. Manickam *The tamil concept of love in Akatinai*, Madras, 1962; autres renseignements dans Xavier S. Thani Nayagam *Nature poetry in tamil ... op. cit. passim*, S. Singaravelu, *Social Life of the Tamils...* p. 17-22, S. K. Pillai *The ancient tamils as depicted in Tholhappiyam poruladikaram* part I Madras 1934 (ch. I p. 40-83), et, commode, le résumé fourni en introduction par R. Balakrishna Mudaliyar dans *The Golden Anthology of Ancient Tamil literature* vol. I, S.I.S.S. Madras, 1959.

longue attente douloureuse et mal contenue, aux déserts l'angoisse de la séparation, et enfin aux riches terres cultivables où se situe l'action de nos poèmes la séparation due aux courtisanes, avec la colère graduée de l'amante, et les disputes parfois cuisantes entre époux et amants à cette occasion. L'heure de minuit et les mois les plus froids et pluvieux conviennent aux montagnes, les pluies d'automne et le soir aux forêts, le crépuscule en toutes saisons au bord de la mer, midi et les mois torrides au désert ; les heures qui précèdent le lever du jour, moment du retour de l'époux infidèle et les premières lueurs de l'aurore qui révèlent sur lui les traces de ses exploits[1] conviennent à tout moment de l'année aux disputes des plaines.

Plusieurs commentateurs modernes s'extasient sur cette psychologie naturelle quand ils n'y voient pas même le souvenir d'une phylogénèse du peuple tamoul, de l'errance nomade du désert à la chasse dans la montagne et à la vie pastorale de la jungle, avant de découvrir l'agriculture dans la plaine et le commerce sur le rivage ! Nous retiendrons plutôt de ce schéma trop bref, et qui exclut détails et nuances, que la vision des poètes s'inscrit nécessairement dans cette forêt de symboles fortement structurée et que tout poème interprète les usages du monde en fonction de ce système idéal de situations.

Propice aux joies des amants sur la montagne, la Vaiyai, dans la plaine de Maturai, doit être célébrée pour la saveur de leurs brouilles et de leurs réconciliations. Les autres anthologies amoureuses mêlent les poèmes de toutes les régions ; deux, *AiṅkuRunūRu* et *Kalittokai* sont même construites en cinq parties sur ce seul critère ; on n'aura, en revanche, dans le *Pa.*, qu'une vue très partielle de la thématique amoureuse du Sangam. Il semble que les poètes du *Pa.*, à l'exception de NallantuvaNār, aient hésité à consacrer au thème obligé l'essentiel de leurs poèmes, mais qu'ils ont néanmoins généralement respecté la loi du genre. La situation géographique de Maturai leur imposait en effet de ne mettre en scène l'amour qu'à l'occasion de ce qui le ternit. Cela nous vaut quelques beaux et vifs dialogues (VI et XX par. ex.). Mais quand ils ne réussissent pas à faire sur ce thème des variations brillantes, il leur reste celui des jeux dans l'eau, qu'ils ont préféré décrire car c'est l'occasion de développer les belles imagre d'une foule en liesse. Le commentaire qui accompagne ces récits les considèes souvent comme une sorte de message indirect de l'héroïne au héros, pour lui fermer sa porte[2] ou au contraire lui signifier qu'on attend son retour au terme d'une longue absence[3] : c'est toute l'ambiguïté des querelles d'amants, cuisantes ou douces selon qu'on évoque la tromperie ou la réconciliation qui suivra.

Les personnages mis en scène autour du couple sont ceux qu'autorisent les règles conventionnelles : musiciens ou chanteurs des deux sexes, la suivante ou compagne (*tôLi*) sont les messagers acceptés par le *Tolk.* L'intervention du

[1] Cf. VI 57-58
[2] Cf. XVI *in fine*
[3] Cf. X et XX *in fine*

chœur des vieilles femmes auprès de l'héroïne est aussi conforme aux usages. Quant à la courtisane, envisagée comme la concubine qui partage le toit du héros ou comme la maîtresse chérie qu'on rejoint en cachette, elle a un statut et un rang aussi définis que dans l'ensemble de la littérature sanskrite[1] et suscite en termes analogues le désir ou la répugnance selon qu'il s'agit de l'amant qui ne peut s'y soustraire ou de l'héroïne qui ne sait pas s'en défendre. Au total, le *Pa.* suit donc les règles d'*akam*, bien que le seul poète qui ait pleinement assumé la situation érotique imposée pour la région de *marutam* soit NallantuvaNār, l'auteur le plus brillant[2] et qui a manifesté dans le *Kalittokai* une égale maîtrise de tous les aspects de ce sujet.

D'autres concepts amoureux que le dépit créé, étalé puis dissipé, apparaissent aussi, mais les poètes ne pouvaient traiter pour eux-mêmes dans les poèmes à la Vaiyai des thèmes de l'amour clandestin qui est le privilège de la montagne[3], et sera abordé parfois dans les poèmes à Cevvêḷ. Il est clair cependant que la beauté et la force de la passion qui entre dans cet amour reste le thème préféré dont ils ont la nostalgie. C'est assez curieusement un poème à Cevvêḷ (IX) qui donne la plus claire définition de *kaḷavu* l'amour secret et spontané, communion de deux corps et de deux âmes en accord parfait, par opposition à *kaRpu*, la vie conjugale chaste, avec l'idée exprimée sans ambiguïté que, entre ces deux concepts fondamentaux de l'érotique du Sangam, le premier est supérieur au second[4], tandis que la vie conjugale ne sait retrouver que dans les querelles amoureuses la force de l'amour-passion[5].

C'est pour cette raison que célébrer le dépit amoureux, mettre en scène les époux séparés par une courtisane, donner libre cours à la colère de l'épouse et insister sur la confusion du mari, c'est encore célébrer l'amour et le faire triompher. C'est là la sagesse des conseils de modération des vieilles femmes qui savent que l'époux reviendra repentant de ses fredaines et que l'épouse est aussi incapable de le retenir avant que de le repousser ensuite[6]. Elles savent aussi que la Vaiyai, dont les crues et les caprices sont si proches du mouvement des passions, est capable de toutes les unions...que MurukaN, héros de l'union avec Vaḷḷi sur la montagne, essuie aussi les reproches et la jalousie de son autre femme (IX) et que Tirumāl lui-même partage ses étreintes entre deux épouses.

Thème ludique

Les vers qu'ils ne consacrent pas aux conflits amoureux ou à la description

1 Cf. *Gaṇikā-vṛṭṭa-saṅgrahah or Texts on courtezans in classical sanskrit*, par Ludwik Sternbach, Vishveshvaranand Institute Publications, Hoshiarpur, 1953.
2 Voir poèmes VI, VIII et XX notamment, XI aussi, de contenu sensiblement différent.
3 Voir VIII 37-41
4 XI, 41-44
5 IX, 11-26
6 XX 86-94

de la rivière en crue, les poètes de la Vaiyai les remplissent des ébats dans l'eau. C'est là aussi un thème connu des autres anthologies : dans l'*AiṅkuRunūRu* par exemple le *puNalāṭṭuppattu* ou les "dix (chants) sur les jeux dans l'eau", constitue un chapitre entier de la première partie (*marutam*),[1] et souvent ailleurs il est fait écho aux joies de ces bains, aux rencontres amoureuses qu'ils permettent, au déploiement de luxe, d'élégance ou de vigueur sportive dont ils sont l'occasion. Les références, souvent allusives, sont assez nombreuses pour qu'on puisse considérer que ces jeux sont, dans le Sangam, universellement répandus : ils sont de tous les lieux, des torrents de montagne aux plages de la mer; de tous les âges, depuis les jeux des fillettes sur le sable, au jeu de balle des adolescents, aux jeux moins innocents des adultes dans la rivière ou les bosquets voisins, et jusqu'aux regrets des vieillards[2] ou aux regards attentifs des duègnes; de toutes les classes aussi, des plus humbles faubourgs aux festivités royales. Les *jalakrīḍā* sont par ailleurs connus dans le kāvya sanskrit et Kālidāsa les a parfois décrits; les traités de rhétorique les énumèrent parmi les distractions conventionnelles. On cite même les *śṛṅgakrīḍā* ou aspersion réciproque d'eau colorée avec des seringues, représentées sur des peintures rajput[3].

Dans cette tradition, l'originalité du *Pa.* est d'apporter dans les poèmes à la Vaiyai l'une des descriptions les plus systématiques et les plus complètes, en même temps que l'une des plus animées : les jeux se préparent, on s'y rend en cortège dès l'aube pour rentrer le soir, en habits de fêtes, avec des tenues spéciales et des instruments spéciaux pour le bain, la toilette, les batailles de fleurs, d'eau rougie et parfumée sans oublier la boisson consommée parfois jusqu'à l'excès. C'est l'affaire de toute la cité qui se presse et se bouscule, dans le bruit des conversations, des chants et de la musique, et le mérite littéraire du *Pa.* est de restituer en effet cette atmosphère de kermesse où toute la population participe à la fête. La promiscuité inévitable est évidemment une aubaine pour les jeunes gens qui y retrouvent amantes et courtisanes, ou s'éprennent d'une fille rencontrée par hasard, à moins qu'au contraire la confrontation fortuite de l'épouse et de la courtisane parée par le mari des bijoux de la première, ou une œillade mal interprétée, n'aboutissent à des explications embarrassées : nous retombons alors dans le thème érotique des brouilles et fâcheries amoureuses, et il est superflu d'ajouter que l'amour se greffe sur les jeux d'une manière indissociable dans chaque poème, sinon pour les besoins de l'analyse. Si c'est surtout l'aspect ludique que reprendra le *Peruṅkatai* dans plusieurs descriptions très riches, le *KūṭaRpurāṇam* à son tour consacrera une large part de son *amparīṭapaṭalam* (1-69) à décrire les jeux des hommes et des femmes dans les jardins, sur la rive et dans l'eau. Cueillir des fleurs, plonger dans l'eau, lutter par jeu, boire à satiété et

[1] Poèmes 71 à 80; voir l'introduction de ce ch. p. 216-220 dans l'éd. de Auvai. Cu. Turaicāmippiḷḷai, Annamalai Univ., 1957 (part I)

[2] Cf. le beau poème de *PuRam* 243.

[3] V. Raghavan, *Śṛṅgāra Prakāśa* éd. 1963 p. 653-56 et références bibliographiques

lutiner des belles, souvent consentantes mais retenues par honte de leurs compagnes, ces quelques pages d'une grande sensualité, où amants et amantes célèbrent ANaṅkaN (Kāma), nous paraissent faire délibérément écho à toutes les harmoniques de l'amour et des joyeux devis des poèmes à la Vaiyai.

Thème et controverse : le thème religieux

L'analyse précédente tentait de mettre en évidence deux aspects spécifiques des poèmes à la Vaiyai, tous deux liés au caractère littéraire particulier de ces chants, un aspect érotique développé lui-même au sein des conventions tamoules d'*akam* et un aspect ludique développé plus librement pour le seul plaisir poétique, comme il s'en trouve d'autres exemples dans le *kāvya* sanskrit. Cette interprétation formelle n'est pas la seule possible, mais elle est peut-être moins superficielle qu'un recours rapide à un vague arrière-plan religieux, le thème de la fertilité par exemple. Nous avons suffisamment insisté sur la part de rhétorique et de pure littérature qui est le fait fondamental, pour pouvoir accorder maintenant notre attention à certains éléments sous-jacents à l'ensemble. Il est essentiel en effet de souligner que tout aspect religieux n'est pas banni de ces festivités aquatiques. Ce ne sont pas seulement leurs parures et objets de toilette que les habitants de Maturai portent en cortège, mais aussi des objets de culte. Ils font oblation à la rivière, et y déversent des *ex-voto*.[1] Ce détail est incontestablement l'indice d'un rituel religieux destiné sans doute à entretenir la fécondité des eaux. Fécondante, bienfaisante, la Vaiyai est ici, *implicitement*, un don du ciel. Mais il est frappant qu'elle n'est divine à aucun moment précis et qu'elle n'est "céleste" que pour les besoins d'une métaphore.[2] Décidément *séculière*, elle appartient seulement au roi et à son peuple, et les ébats de ce dernier ont plaisamment pour effet d'en écarter les brahmanes horrifiés par la pollution des eaux.[3]

S'agirait-il donc de jeux princiers ? On peut souligner le caractère "guerrier" de certains jeux qui sont bien en effet des combats simulés, et l'analogie des *jalakrīḍā* sanskrits, de Kālidāsa au tardif *Reṇukāmāhātmya*. Dans le *Cilap.* encore, le roi CôLa KarikālaN est présenté comme le fondateur des jeux en l'honneur des premières crues de la Kāvêri.[4] Mais une telle conjecture ne doit pas oublier le caractère extrêmement composite des participants : "Lettrés, illettrés, gens de rien" dit aussi le texte.[5] On serait peut-être plus près de la vérité en songeant à la célébration du *patineṭṭāmperukku* (crue du 18e jour) qui, encore aujourd'hui, accueille dans le Tamilnad l'arrivée des flots nouveaux, au fort de

1 X 85-86
2 Fr. II, 91 à la fin; en X 99, au contraire, elle dépouille le ciel même de sa beauté.
3 VI 44-45 et Fr. II 58-63
4 *Cilap.* VI 159-160; voir le trad. de V. R. Ramachandra Dikshitar O.U.P. 1939, p. 129 n. 5
5 Fr. II 24

la crue, le 18e jour du mois de *Āḍi*. V. Raghavan l'évoque ainsi: "Towards the evening families repair to their village brook or river with all sorts of freshly prepared dishes. Elderly ladies sit on the bank distributing the delicacies and boys in hipdeep water eat, sporting themselves". Il en rapproche justement, parmi les fêtes de la pluie (*varṣa ṛtu*) le *navodaka-abhyudgama*, fête de bienvenue à la crue[1]. Le début du XIème poème et de nombreux passages relatifs à la venue des flots nouveaux après les pluies laissent penser que les chants consacrés à la Vaiyai ne sont pas sans lien avec de telles célébrations. En revanche, les aspersions d'eau rougie sont trop universelles pour qu'on puisse faire avec la fête du Holi dans le nord de l'Inde un rapprochement circonstancié, sinon dans le sens le plus vague du thème de la fertilité, ce qui ne peut aller très loin; nous ne savons rien, dans les poèmes à la Vaiyai, des dieux associés à ces fêtes et l'aspect érotique de ces poèmes est fort loin des chansons obscènes populaires du Holi[2]. Le *Pa.* n'est d'ailleurs pas davantage un cantique, même si certaines de ses mélodies se retrouvent, plus tard, dans les chants religieux de *Têvāram*. Outre la part considérable d'hypothèse qui entre dans les identifications proposées, on a souvent ailleurs aussi l'exemple de rythmes profanes appliqués ensuite à des hymnes religieux.

Au contraire, dans le cas particulier des bains de *Tai*, auxquels plusieurs poèmes du Sangam font allusion[3] et toujours cités dans un contexte féminin,[4] l'élément religieux est dominant. Toutefois, c'est seulement après le Sangam qu'il deviendra exclusif. On parlera alors des fêtes de MārkaLi, accompagnées d'observances précises et notamment de bains à l'aurore; on y récite, selon sa confession, le *Tiruppāvai* d'Āṇḍāḷ, vishnouite, ou le *Tiruvempāvai* de Māṇikkavācakar, śivaïte. On a beaucoup écrit sur l'identité du *tainīrāṭal* du Sangam avec le *mārkaLi nôNpu* postérieur. Il semble que le premier, tel que le décrit de la façon la plus complète que l'on possède le poème XI (v. 74-92) du *Pa.* soit cependant plus profane que le second, ou tout au moins plus terrestre dans le contenu de ses prières: les fillettes demandent la pluie et un époux, Āṇḍāḷ fera pénitence pour obtenir Kṛṣṇa. Constatons que dans le *Pa.* il n'est pas question des statuettes de sable de Kātyāyanī, que Mu. Irākavayaṅkār juge nécessaire de retrouver dans le *pāvai* du *Tiruppāvai*, par référence au *Bhāgavatam*,[5] alors

op. cit. p. 655-56

Sur le Holi, consulter l'étude rigoureuse de N. K. Bose, *The Spring festival of India*, plusieurs fois reproduite, et en dernier lieu dans *Culture and Society in India*, Asia Publ. House, London, 1967, p. 36-84

NaR. 80, 7; *KuRun.* 196, 3-4; *Kali* 59, 12-3; *PuRam* 70, 6-7; *Akam* 24, 5. (=269, 14) *AiṅkuRu.* 84, 3. La référence à *NaR.* 22, 7 est douteuse, *kai* donnant une meilleure lecture que *tai*.

C'est l'objet d'un exemple grammatical classique pour les mots réservés à un seul genre. Voir Ni. Kāndacāmi Piḷḷai, *Tiruvempāvai* in *Kalvik kaLakak kaṭṭurai* Pondichéry 1951 p. 101-112 (réf. gram. p. 110).

Voir *Ārāyaccit tokuti* p. 185-204. Les références au *Bh. Pur.* sont à X 22

que les poupées de sable sont souvent mentionnées ailleurs en contexte profane. L'interprétation de *ampāvāṭal* (se baigner (avec) la mère, *ampā*) comme se rapportant à la déesse-mère n'est qu'une conjecture, et la présence de Śiva, le maître de la constellation d'Ārdrā, n'est sûre que dans le commentaire de P. et ne peut donc pas servir à étayer celle de Pārvatī. A l'encontre de la thèse de l'identité du *Tai* du Sangam avec le *MārkaLi* des bhakta, on retiendra encore qu'Āṇḍāḷ elle-même a chanté consécutivement les *deux* mois, et qu'après avoir célébré les bains de *MārkaLi* dans le *Tiruppāvai*, elle chante les bains de *Tai* dans le premier poème du *Nāycciyār TirumoLi* "Taiyorutiṅkaḷ", "pendant tout un mois de *tai*..." et la 2ème strophe déclare :

> Ayant orné la rue avec du sable blanc,
> Me baignant dans la rade avant le lever du jour,
> Faisant brûler des rameaux secs sans épines (cf XI 85-86)
> O Kāmadeva, je fais pénitence avec effort...[1]

Cette pénitence se poursuivra au mois de *PaṅkuNi*; celle de *tai* s'adresse à Kāma, pour obtenir de lui l'amour de Kṛṣṇa. Or, au Kerala, le festival du jour de Thiruvathira, essentiellement féminin, célèbre aussi Kāmadeva, Anaṅga brûlé par Śiva, et comprend notamment un bain dans l'eau froide à l'aurore, et des jeux de balançoire.[2] Ce rapprochement invite à la prudence: peut-être conviendrait-il de ne plus recourir à l'hypothèse, probable mais invérifiable, d'une réforme du calendrier pour donner aux actuelles fêtes de *MārkaLi* les anciennes festivités de *Tai* pour ancêtres directs[3] ? Mieux vaut considérer simplement que le Sangam cite souvent des jeux dans l'eau, notamment lors des crues, et que ceux de *tai* sont plus que tous les autres liés aux jeunes filles vierges et aux prières pour demander des biens terrestres : la pluie et un mari. La religion "séculière" de ces bains rituels, ou seulement semi-rituels, est distincte de la religion des bhakta qui viendra ensuite, mais la correspondance et la reprise des thèmes de l'une à l'autre sont évidentes. La minceur des témoignages interdit d'être plus précis ou plus affirmatif. Le caractère conjectural des synthèses tentées, dans lesquelles s'exprime moins un progrès de la connaissance que des préoccupations religieuses, apologétiques, ou la récurrence de concepts occidentaux diversement appréciés, nous invite, pour ce qui précède et ce qui va suivre, à nous garder des interprétations d'ensemble.

[1] வெள்ளை நுண் மணற்கொண்டு தெருவணிந்து
வெள்வரைப் பதன்முன்னம் துறைபடிந்து,
முள்ளுமில் லாச்சுள்ளி யெரிமடுத்து
முயன்றுன்னை நோற்கின்றேன் காமதேவா. . . . . .

[2] T. K. Gopal Panikkar, *Malabar and its folk* 3e éd. Madras p. 86-89 : *The Thiruvathira festival.*

[3] C'est pourtant une idée assez communément acceptée. Par ex. : "*MārkaLi nôNpu* as mentioned by Śrī *Āṇḍāḷ* in her *Tiruppāvai* must have taken place on the full-moon day in the

III *Cevvêḷ*

Il ne peut s'agir ici d'accorder à MurukaN toute l'importance qu'il revêt dans la vie religieuse du pays tamoul. La littérature qui lui est consacrée est immense, surtout à date tardive, et il est le dieu le plus populaire du Tamilnad. Sa nature complexe relèverait donc d'une approche plus large que la seule étude des textes et de l'iconographie. Dans le *Pa.*, les poèmes qui lui sont dédiés constituent avec le *TirumurukāRRuppaṭai* les plus anciens documents littéraires tamouls que l'on possède sur lui; il est donc remarquable de constater dès l'abord qu'il est déjà tout armé de ses légendes, aussi profondément Skanda né de Śiva et Agni, que MurukaN dieu du vêlaN, des chasseurs de la montagne, époux de Vaḷḷi, dieu de la guerre et de l'amour. Tous les éléments que nous allons distinguer coexistent en fait à la date du *Pa.*, absolument indissociables, et si certains apparaissent plus locaux et d'autres plus pan-indiens, nous devons accepter cette fusion telle qu'elle est et nous garder de reconstituer une histoire de sa genèse, puisqu'elle précède en fait toute approche historique.

Le poème V donne une version de la naissance de MurukaN qui peut légitimement prendre place parmi les innombrables récits de l'origine de Skanda contenus dans les textes puraniques sanskrits[1]. Elle est même probablement l'une des plus anciennes que l'on connaisse, et ce n'est pas le moindre paradoxe de ces vers que d'évoquer d'abord la danse frénétique du vêlaN, typiquement tamoule, avant de nous faire songer irrésistiblement au *Rāmāyaṇa* et au *Mahābhārata*, beaucoup plus qu'à la plupart des textes tamouls ultérieurs. En effet, comme dans la première version du *Bālakāṇḍa* (ch. 36), et à la différence de la majorité des versions puraniques, Skanda n'est pas désiré mais redouté par

---

month of MārkaLi and the same is mentioned as *Tainīrāṭal* in Sangam works for the full-moon day following the new-moon day in the month of MārkaLi is taken to be the full-moon day in the lunar month of Tai. Hence it must fall only in the latter half of the same month (MārkaLi)". Pandit M. Raghava Aiyangar, *Date of PeriyāLvār*, *J.O.R.* Madras II, 1, p. 57-61. Plus prudent et plus circonstancié, T. P. Meenakshisundaran, dans l'introduction.du *Māgha purāṇa ammāNai*, Madras Gov. Oriental, series no. CXLV, 1956 p. XXVII-XXVIII évoque les diverses possibilités de calcul des mois, et conclut en tout cas 1°) que le mois lunaire au temps de *Āṇḍāḷ* devait commencer avec la pleine lune 2°) que, pour elle, le festival de *Tai* (mois solaire ?) se distinguait bien de celui de *MārkaLi*. On lui doit aussi d'avoir, à la suite de H.G. Quaritch Wales, *Siamese State Ceremonies* (1931), attiré l'attention sur le nom d'un festival national du Siam le *Triyambavay-Tripavay*, où la balançoire joue aussi un rôle et au cours duquel on récitait sans d'ailleurs les comprendre des textes tamouls sivaïtes, dont le *Tiruvempāvai* (cf. *Cayamil Tirvempāvai-Tiruppāvai*, Madras, 1961).

Parmi les tentatives de synthèse voir Prithvi Kumar Agrawala : *Skanda in the purāṇas and classical literature*, *Purāṇa* VIII, 1, janv. 1966 p. 135-158. Utiles suggestions dans K. Kailasanatha Kurukkal, *A Study of Kārttikeya cult as reflected in the Epics and the Purāṇas*, *Univ. of Ceylon review* XIX 2. Quelques travaux d'ensemble sont en cours à l'université de Madras. Enfin tous les ouvrages généraux cités donnent informations et bibliographie d'ensemble.

Indra et les autres dieux qui, devant la synousie prodigieusement longue de Śiva et Umā, s'effraient à l'idée du fruit d'une pareille union. Dans notre texte, Indra a obtenu de Śiva la promesse de s'abstenir; pour tenir sa parole, ce dernier tranche de sa hache de feu l'embryon en gestation. Ce geste nous paraît unique en face de la tradition bien établie du *tejas* remis, selon les textes, à Agni, Indra ou Vāyu, qui incapables d'en porter longtemps l'ardeur s'en débarrassent dans le Gange ou le Saravaṇa.

Ce sont ici les *Ṛ*ṣi qui recueillent ces fragments d'embryon, mais redoutent pour la réputation de leurs épouses de les féconder avec eux. Il semble qu'ils ont lu, cette fois, le *Vaṇaparvan* (ch. 223-225) où Sahā, fille de Dakṣa, approche Agni par six fois, sous les traits des épouses des *Ṛ*ṣi, mais échoue lors de la septième tentative à prendre la forme d'Arundhatī que sa chasteté défend; plus tard, les *Ṛ*ṣi, inquiétés par certaines rumeurs voudront en effet répudier leurs épouses (225, 8) et Skanda devra sur leur demande les réhabiliter en les acceptant pour mères elles aussi (229, 1-5). Dans le *Pa.* comme dans le *Mbh.*, Arundhatī reçoit un traitement d'exception... Les *Ṛ*ṣi du *Pa.* se souviennent ensuite du rôle essentiel d'Agni, parfois premier et seul géniteur, notamment dans le *Mbh.* et la seconde version du *Bālakāṇḍa* (37), puisqu'ils décident de jeter dans le feu sacrificiel les fragments abandonnés par Śiva, avec une phrase admirable: "Qu'il se porte lui-même". On ne peut mieux affirmer un lien d'identité entre MurukaN et le feu,[1] et aussi le rôle roborateur de ce dernier, qui, bien entendu, respecte l'embryon. C'est donc ensuite sous forme d'offrande sacrificielle que les épouses des *Ṛ*ṣi—sauf Arundhatī—le consomment, tout comme Agni reçoit en sa bouche la précieuse semence, dans le *Kumāra sambhava*,[2] le *Matsya purāṇa*[3] ou l'*Ajitāgama*[4] par exemple. Elles donnent naissance à six bébés dans l'étang de roseaux de l'Himālaya que bien des versions connaissent, mais alors que c'est ordinairement à cet instant que les Pléiades interviennent, pour nourrir les six enfants ou l'enfant à six têtes, elles ne sont ici mentionnées que très brièvement, car seul un vers, au passage, les identifie avec les épouses des *Ṛ*ṣi. Comme dans le *Mbh.*, Indra reste hostile à Skanda. Mais dans l'épopée, pressé par les deva, inquiets, de tuer Skanda, il refuse d'abord prudemment. Dans le *Pa.*, au contraire, moins avisé, il attaque, et se fait battre par MurukaN qui pour le vaincre s'est constitué en un bébé unique à six têtes et douze bras. Indra est donc ici l'agent involontaire de l'union des six bébés en un seul, tandis que c'est souvent le rôle de Pārvatī, mais dans le *Matsya purāṇa* c'est bien lui qui, pour

1 Skanda, en effet, apparaît en tant que fils du Feu, (agnisambhava, cf *Bālak.* 36, 18-10) engendré par Agni, par le tejas brûlant de Śiva qui dégage une chaleur insupportable, ou par des étincelles sorties de l'œil frontal de chacune des six têtes de Śiva...

2 cf. 9, 14; et voir article de T. N. Ramachandran *The identification of two interesting sculptures from Orissa* in *J.O.R.* XIX sept. 1949 p. 1-6

3 *Matsya purāṇa*, adhyāya 158 śl. 31-50, et adh. 159 śl. 1-11; voir aussi S. G. Kantawala, *Cultural History from the Matsyapurāṇa* Univ. of Baroda 1964 p. 188

4 *Ajitāgama, Kriyāpāda*, paṭala 50, śl. 2-8

le bien des dieux, réunit en un seul enfant Kumāra et Viśākha, sortis du flanc droit et du flanc gauche de Pārvatī[1], avant de lui donner sa fille Devasenā pour épouse. Notons d'ailleurs en passant que dans le *Mbh.*, Viśākha est sorti du flanc droit de Skanda, quand Indra, enfin décidé à l'attaquer, le blesse de son foudre.

Une fois la victoire de MurukaN incontestée, les dieux le comblent de cadeaux. La liste de ces dons, comme celle des donateurs, varie sensiblement selon les textes; nous avons cité en note les rapprochements possibles; là encore, le *Pa.* s'inscrit dans la tradition puranique. Ensuite sont énumérés les douze attributs que tient MurukaN dans chacune de ses mains. Tous sont connus, avec la part d'incertitude qui subsiste malgré tout dans l'identification iconographique[2]. Mais nous n'avons trouvé jusqu'ici aucune sculpture ou image qui les représente tous à la fois[3], ni aucune description théorique des *mūrti* du dieu qui les réunisse[4]. L'ARumukaN guerrier du poème V semble ignorer en effet le geste d'*abhaya* qui dans la plupart des *mūrti* à douze bras laisse au moins une main nue. Les douze armes, le *vêl* et les onze incarnations des Rudra, qui figurent dans le *Kandapurāṇam* tamoul[5] sont différentes elles aussi. A cause de cette double originalité, qui ne satisfait ni une vision purement tamoule ni l'orthodoxie puranique ou agamique, le poème V du *Pa.* a été souvent boudé. Mieux vaut reconnaître que cette version unique et ancienne mérite une mention particulière; NacciNārkkiNiyar l'avait compris, puisqu'il l'a résumée et citée dans son commentaire du *TirumurukāRRuppaṭai*.[6]

Outre ce récit de la naissance, plusieurs éléments pan-indiens de la légende de Skanda sont mentionnés dans nos poèmes, sa venue au monde dans un étang de roseaux de l'Himālaya, son mariage avec Devasenā fille d'Indra (Celui au mille

Cette version est singulière, car Pārvatī reste ordinairement intacte physiquement. Dans l'édition de Lakhnau de l'*Arkaprakāça*, elle explique ainsi pourquoi ses fils lui ressemblent si peu : "Les enfants naissent pour détruire l'amour de l'amant... et l'épouse devient vieille, même quand elle est jeune, dès qu'elle a un fils, aussi je reste toujours vierge pour enamourer toujours Civa; Ganeṣa, Skanda, Nandin et les autres sont des fils artificiels, spirituels (*kalpitā mānasāḥ sutāḥ*)." *sū.* 9-10 cités et traduits par J. Filliozat, *Le Kumāratantra de Rāvaṇa... Cahiers de la Société Asiatique*, 1ère série, No. 4, Paris 1937 p. 174

Voir notes sous V 64 à 69.

Sans être catégorique, en l'absence d'un dépouillement iconographique intégral, nous croyons pouvoir dire que si nous avons des images de Skanda très anciennes, notamment celle de Nāgārjunakonda, sans parler des pièces du nord de l'Inde et des monnaies, les images d'ĀRumukaN (6 faces et 12 bras) sont inconnues avant le X^{e} s. Voir la monographie consacrée à MurukaN-CaṇmukaN par Aruṇācala Kavuṇṭar, *The M. D. T. Hindu College Magazine*, silver jubilee number 1966. L'auteur en prépare une édition revue et complétée.

Par ex. dans *MurukaN* de Cuppiramaṇiya têsikar, publié par le math de Tiruvāvaṭutu-Rai en 1958, ou dans le *Cuppiramaṇiya parakkiramam* de Nā. KatiraivêRpiḷḷai, 3ème éd., Madras, 1960

Livre I ch. 18 str. 36-38 Cf. résumé *La légende de Skanda*...public. IFI no. 31, 1967 p. 26

Sous les vers 58 et 255

yeux sur le corps; cf. poème IX), et la destruction du mont Krauñca par sa flèche, exploits connus dès le *Mbh.*, et, pour le dernier, dès le *Viṣṇu Dharmottara purāṇa*, sa double maternité, Umā et les Pléiades, et le fait que son père, Śiva, porte le Gange dans sa chevelure (IX, 4-8) ou a la gorge tachée (VIII, 127) par le poison. Rien d'original en tout cela, pas même à l'intérieur du Sangam où l'on peut glaner les références à la chasteté d'Arundhatī, à l'incendie de Tripura (mentionné ici immédiatement avant le récit de la naissance dans le poème V), à la gorge ou aux tresses de Śiva...

La tradition puranique enfin lie la venue de Skanda au conflit entre les *deva* et les *asura* et le fait maître des armées célestes. La lutte contre Taraka est le seul combat chanté longuement par Kālidāsa,[1] et même le *Kanta purāṇam* tamoul le mentionne. Mais le *Pa.* ignore Taraka: les ennemis de MurukaN sont les asura en général, souvent appelés *avuṇar*, et son adversaire essentiel est Cūr, soit Śūrapadma, selon l'identification communément acceptée, bien que ce nom ne soit jamais cité dans le texte et qu'en tamoul Cūr s'explique fort bien par un radical *cūr-* signifiant, "effroi, cruauté, affliction," employé souvent pour désigner collectivement des fées malfaisantes de la montagne et des rivières, et mieux attesté à date ancienne que le radical sanskrit *śūra-* 'brave ou héros' ; mais plus tard, Cūr s'appellera indifféremment Cūr, CūraN ou CūrapatmaN. La lutte contre Cūr et sa race tient dans le *Kantapurāṇam* tamoul et la version sanskrite qui s'en approche le plus, la place la plus grande.[2]

Dans le Sangam tout entier, et plus tard dans les références que l'on peut glaner dans le *Têvāram* à propos de MurukaN, c'est encore le trait le plus fréquent. Cūr, magicien expert, s'incarne en manguier pour fuir la colère de Cevvêḷ et va se réfugier dans la mer, où le vêl du dieu l'atteindra enfin. C'est, avec la destruction du Krauñca, l'exploit le plus souvent cité, qui apparaît, par exemple, en dénominateur commun à tous les fragments sur MurukaN recueillis par Mu. Irākavaiyaṅkar dans son *Peruntokai* (nos. 98-101), et parmi lesquels on peut citer ce *nêricai veṇpa* anonyme, simple exemple de grammaire sur les actions multiples rapportées à un même sujet, mais aussi véritable portrait-robot de MurukaN :

Murukavêḷ a coupé à la racine le manguier Cūr ; il a orné de guirlandes
La chevelure ondulée de Vaḷḷi ; ayant accordé sa protection
Il a conduit la grande armée des Célestes supérieurs ;
Avec le vêl il a fendu en son milieu la montagne (le Krauñca).[3]

[1] S'il est bien l'auteur des derniers chants du *Kumārasaṁbhava*, souvent considérés comme apocryphes sans raison déterminante.

[2] Cf. dans le résumé cité, *La légende de Skanda*... les livres II à IV

[3] முருகவேள் சூர்மா முதறடிந்தான் வள்ளி
புரிகுழன்மேன் மாலை புனைந்தான் — சரணளித்து
மேலாய வானோர் வியன்சேனை தாங்கினன்
வேலா னிடைகிழித்தான் வெற்பு

Ajoutons qu'on semble distinguer parfois deux manguiers, Cūr lui-même et une sorte d'arbre magique refuge ou emblème des asura : les commentateurs du *TirumurukāRRuppaṭai* hésitent à les distinguer mais plus souvent les confondent. Le *Pa.* ne connaît qu'un seul arbre.[1]

Naissance aryenne et exploits guerriers, l'époux de Vaḷḷi semble donc ne pas s'écarter beaucoup de son image puranique, et l'on verra plus tard comment sa compagne tamoule sera elle-même intégrée à une famille indo-aryenne brahmanique. Pourtant les noms sous lesquels on le chante sont bien tamouls[2] et tamouls aussi certains aspects de son culte. MurukaN est le plus populaire : forme "animée" du nom de qualité *muruku*, qui le désigne aussi, et dont les sens attestés sont "jeunesse, beauté et parfum, essence divine et sacrifice." Cevvêḷ, c'est le 'Désiré rouge', car *vêḷ* c'est le désir (ce nom s'applique d'ailleurs aussi bien à Tirumāl), tandis que *Cev-* est la rougeur, mais avec les connotations de beauté et de prospérité qui s'attachent à cette couleur enviée. On aime voir aussi en lui, CêyôN, le Rouge, dieu des régions montagneuses de *kuRiñci*, opposé à MāyôN, le Noir, dieu de la forêt et des terres pastorales de *mullai*. Cette opposition attestée dès le *Tolk.* semble fonder l'étymologie la plus probable,[3] mais CêyôN reste ambigu, le même radical ayant aussi le sens de 'lointain' (le dieu inaccessible, thème absent du *Pa.* mais trouvé plus tard) et le mot Cêy signifiant aussi 'fils' assez communément. Les deux sens de Rouge et de Fils pour CêyôN sont d'ailleurs indissociables dans l'éloge de MurukaN et servent l'un et l'autre aussi bien à expliquer une fusion avec les dieux "aryens" (Śiva-Rudra, le Rouge ; Kumāra, le Fils, tam. KumaraN) qu'une origine "dravidienne" car le Rouge de la montagne est aussi le Fils de KoRRavai, la redoutable Dame de la Victoire, connue encore sous les noms de KāṭukiLāḷ, la Maîtresse de la forêt, ou PaLaiyôḷ, l'Ancienne, "la belle déesse qui danse le *tuṇaṅkai* (danse des champs de bataille) et dont le 'gros ventre' a engendré Cêy", selon le *Perumpāṇ.* (457-58) Il est possible qu'un panthéon local ait été rebaptisé des noms de Skanda et Durgā[4]. A la date du *Pa.* la fusion est faite, et l'étude des rapports de KoRRavai et MurukaN est difficile, faute de textes : le poème qui était, peut-être, consacré à la Dame de la Forêt dans le *Pa.* a disparu, et la seule mention de KoRRavai (XI 100) la présente avec l'œil frontal Śivaïte ; la série d'invocations du

---

texte no. 99 du *Peruntokai* public. du Madurai Tamil Sangam 1935-36 p. 23. Dans le com. du *Taṇṭiyalaṅkāram* on le trouve selon les éd. sous les sū. 38 ou 40.

Cf. note sous XVIII 2.

Le nom de Subrahmaṇya (CuppiramaṇṇiyaN) apparaît en tamoul pour la 1ère fois dans un poème de CêntaNār sur TiruviṭaikkaLi str. 3; c'est le seul texte du *Tiruvicaippā* (II, 3) qui soit consacré à MurukaN et qui date du IXe-Xe s. Il est remarquable qu'il a choisi la forme d'un poème d'amour : la mère se lamente sur l'état de sa fille à qui MurukaN a dérobé son coeur.

Au féminin Cêyyôḷ, la Rouge c'est Lakṣmī, dont le lotus est rouge cf II 31 et note *ad. loc.*.

Hypothèse ancienne : S. A. Thirumalaikolundu Pillai l'exposait dans la revue *Siddhanta Deepika* (IV, 10 mars 1901) et T. R. Sesha Iyangar a repris presque littéralement cet expo-

TirumurukāRRupaṭai[1] où elle paraît est un bel exemple du syncrétisme achevé déjà.

Plus que le vocabulaire, le contenu de certains rites apparaît caractéristique du culte de MurukaN au pays tamoul. Le *veRiyāṭṭu*, danse frénétique conduite par le vêlaN (le "lancier" du nom du *vêl*, lance ou javelot, l'arme favorite du dieu) est un lieu commun de la littérature du Sangam. On l'a souvent décrit, avec une sorte de curiosité ethnographique, à partir des nombreuses allusions du *Maturaikkāñci*, de *NaRRiṇai*, *KuRuntokai*, *AiṅkuRunūRu*, etc... On connaît l'aire de la danse, le *veRikkaḷam* ou *veRimaNai*, avec le *vêl* planté en son centre par le *vêlaN*, le sable frais répandu à l'entour, et le *pori* blanc (farine de riz grillée préparée à partir de la variété supérieure de riz "rouge",) les fleurs de *kaṭampu*, d'autres plantes odoriférantes, parfum, encens etc..., le chevreau (*ma*R*i*) attaché au poteau sacrificiel barbouillé de santal, puis tué de manière à mêler son sang au millet rouge, les diverses offrandes rituelles, les chants sur des airs de *kuRiñci*, la danse du vêlaN surtout, pour presser le dieu d'entrer dans quelqu'un de ses dévots, peut-être aussi une variété de danse *kuravai* analogue à celles qui célèbrent MāyôN, enfin les oracles, tirés en comptant des graines de céréales, et la contagion même de la danse de possession (*veRiyuRu nuṭakkam*) etc...

La description du *Pa.* est beaucoup plus discrète et même l'écho amplifié qu'en donne le *TirumurukāRRuppaṭai* n'est pas aussi complet, mais on peut comprendre l'importance de ce culte dans le *Pa.* lui-même quand on voit les adorateurs de MurukaN gravir la colline de TiruppaṟaṅkuNRam en tenant en main tout ce qui est nécessaire pour le célébrer : santal, encens, lampes, fleurs, tambours, cloche, hache, etc...Il est parlé clairement du sacrifice du bélier et des danses et chants du vêlaN possédé. Il est même caractéristique qu'entre toutes les œuvres du Sangam le *Pa.* est presque la seule à donner à ces fêtes leur entière dignité. En effet, dans les autres anthologies, la danse du vêlaN n'apparaît guère que comme un épisode de l'amour clandestin, et une sorte de stratagème dans la tactique des amants. Parce que sa fille semble malade, la mère fait venir le vêlaN, mais la belle n'a pas d'autre mal que le mal d'amour et se soucie plus de son héros que de MurukaN, cependant "le vêlaN qui n'y connaît rien dira qu'elle est possédée..." Ainsi s'exprime l'*AiṅkuRunūRu*[2] dont les dix chants sur le *veRi* (la "possession" ?) raconteront seulement comment la compagne de l'héroïne essaie de retarder la danse de *veRiyāṭṭu* et de faire comprendre à la mère qu'au lieu de venir ici pour sa danse, le vêlaN ferait mieux de célébrer le renom de celui qu'on aime et qui attend quelque part dans la montagne. D'une manière analogue, dans le *KuNRakuravai* du *Cilap.* la fille déclare que c'est risible de voir le vêlaN venir pour guérir un mal causé par son seigneur sur la montagne.

---

sé dans *Dravidian India*, Madras, 1933, p. 115-116.

1 Voir v. 254-281

2 Voir le *VeRippattu* dans les chants de *kuRiñci* de Kapilar. Edition citée de l'Univ. d'Annamalai part II p. 571 ss., avec une introduction p. 571-577.

"Ce vêlaN est un fou, et plus fou que lui
S'il vient, le Fils du Seigneur qui siège sous le banian."[1]

Nulle part dans le *Pa.*, MurukaN n'est taxé, comme aussi dans *NaRRiṇai* 34, de simple d'esprit. Le registre est en effet différent : il ne s'agit plus de stratégie amoureuse, mais de la célébration d'un dieu au cœur de son territoire, et les cérémonies du vêlaN font partie de cette célébration. On y voit parfois aujourd'hui, dans le *Pa.* et le *Muruku.*, une sorte de survivance de la religion locale primitive à base de terreur, à laquelle succèderait l'amour du bhakta aux concepts plus abstraits. Plus qu'une succession chronologique de la crainte à l'amour[2] (à l'image du Christianisme), nous pensons que les deux aspects n'ont pas encore cessé de coexister, comme ils coexistent dans nos textes : accents de *bhakti*, relativement nombreux, et esquisse de concepts plus abstraits, assez rares, côtoient en effet les superstitions populaires et les traditions locales.

Dans le *Pa.*, MurukaN est d'abord le dieu protecteur et gardien de TiruppaṟaṅkuNRam, sa demeure à quelques kilomètres au sud-ouest de Maturai,[3] colline qui aujourd'hui encore porte son temple, célèbre dans l'histoire du dieu, puisque c'est là que les purāṇa lui font épouser TêvayāNai, ou Devasenā. Deux poèmes d'*Akam* au moins (59 et 149) attestent l'antiquité du sanctuaire, que les chants du *Pa.* décrivent avec des images de grandeur et de luxuriance, ainsi que les cortèges des pélerins venus de Maturai porter leurs offrandes, formant comme une vaste guirlande avec les fleurs qui ornent leur chevelure. Dieu des chasseurs de la montagne, MurukaN apparaît lui-même sur la colline de ParaṅkuNRam en chasseur et guerrier, le poème XXI le décrit ainsi, monté sur son éléphant, monture de guerre, armé de sa lance et chaussé de sandales de cuir tanné et cousu, avec enfin, sur la tête, une guirlande de *kaṭampu*, son arbre favori sous lequel il siège et qui sert ailleurs au vêlaN pour attacher la victime du sacrifice. Les autres poèmes corroborent cette description typique. Un détail a souvent choqué les commentateurs, ces chaussures de cuir, que l'orthodoxie refuse aux dieux hindous, puisqu'ils ne touchent pas le sol ou ne sauraient porter que les sandales de bois des ascètes. On ne connaissait guère à ces sandales de cuir

வேலன் மடவ னவனினுந் தான்மடவன்
ஆலமர் செல்வன் புதல்வன் வருமாயின்.

Cilap. 24, 13 *pāṭṭumaṭai* 3, éd. SA. p. 513

[2] et à la charnière de laquelle se situerait le *Pa.* cf. article de A. Kavuṇṭar cité supra.

[3] Voir TiruppaṟaṅkuNRattalavaralāRu 1960 (Public. du temple) et le volume publié en tamoul en 1963 à l'occasion du *mahākumpāpicêcam* du 27.3.63. Une opinion de Gopinatha Rao (*Hindu Iconography* I, II, p. 391 s.) a été réfutée par H. Krishna Sastri, *South Indian images of Gods and Goddesses*, Madras 1916 p. 218 n. 1 : le culte de Skanda est bien ancien dans ce temple et on trouve dans une grotte pāṇḍya de nombreux éléments iconographiques importants, dont un très beau groupe représentant Subrahmaṇya et Devasenā, assez proche de celui de la grotte d'*A*naimalai (taluk de Maturai),... toutes ces images anciennes mériteraient une étude détaillée.

qu'une analogie, les "sandales recouvertes de lanières découpées" du chasseur KaṇṇappaN, l'un des 63 saints śivaïtes[1], et l'on se refusait à croire que MurukaN malgré sa vocation de chasseur puisse en porter aussi. On avait tort, car l'abbé J. A. Dubois nous a conservé un curieux témoignage à cet égard : "A Palany, dans le Maduré, il existe un temple fameux consacré au dieu *Villeyada*[2], à qui les dévots apportent des offrandes d'une espèce singulière : ce sont de grosses sandales bien ornées, semblables, pour la forme, à celles que les Indiens portent à leurs pieds. Comme ce dieu est chasseur, ces chaussures doivent lui servir lorsqu'il parcourt les déserts pour se livrer à son exercice favori. Ces dons mesquins, va-t-on penser, doivent peu contribuer à remplir les coffres des serviteurs de Villeyada. Eh bien si : les brahmes savent tirer parti de tout. Les sandales neuves, après avoir été frottées par terre, et roulées un peu dans la poussière, sont exposées aux yeux des pélerins : ces sandales, la chose est alors visible, ont servi à chausser les pieds divins de Villeyada; et c'est à qui paiera plus cher une relique aussi respectable."[3] Si, aux paroles malveillantes du missionnaire étranger, on préfère un témoignage indien, on le trouvera dans le *PaLanit talapurāṇam*, qui date de 1628,[4] où MurukaN fait ainsi son apparition devant IṭumpaN, le compagnon d'Agastya et le premier porteur de *kavaṭi* :

> Le dieu au vêl brillant (à pointe) en feuille bien travaillée et qui demeure sur cette montagne,
> Comme un roi ceignant sa taille d'une ceinture noire,
> Ornant ses pieds purs de sandales et des anneaux de bravoure,
> Prenant arme de jet et arc aux flèches pointues, vint à sa rencontre.[5]

Aujourd'hui encore enfin, on trouve des sandales de cuir apportées en offrande par les pélerins de PaLani, et la statue du dieu, quand on l'habille en chasseur, reçoit des chaussures de cuir de type musulman. C'est moins cela qui étonne,[6] que le fait de trouver à cet usage populaire localisé un écho aussi ancien et littéraire que le *Pa.*

1 Cf. *Kaṇṇappa têvar tirumaRam* et dans le *Têvāram* de Appar str. 636 (*Tiruccāykāṭu* str. 8)

2 Sans doute VêlāyutaN, Celui qui est armé du vêl.

3 *Moeurs, Institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, Paris, 1825, Imprimerie royale 2 vol., tome II p. 380; dans le trad. agl. de Beauchamp p. 603 de la 3e éd. O.U.P. 1928

4 La préface (pāyiram, str. 5 p. 35 de l'éd. Nā. KatiraivêRpi*ḷḷ*ai, Jafna, 1908) déclare que l'ouvrage a été commencé en l'an 1550 de l'ère *śaka*.

5
ஆவயினடுக்கலுறையள்ளிலை வெள்வேலோன்
காவலனெனக்கரியகச்சையிடைவீக்கித்
தூவடியின்மீது தொடுதோல் கழல்புனைந்தே
யேவயில்வை வாளிவிலெடுத்தெதிர்புகுந்தான்

ch. 20 *malaikaḷ paLaniyaṭainta carukkam* str. 51 éd. citée p. 413. Consulter sur PaLani, la monographie de J. M. Somasundaram Pillai, *PaLni, the Sacred hill of Muruga*, Madras, 1941 (utile bibliographie tamoule).

6 Car on trouve ailleurs aussi des usages analogues, par ex. des sandales de cuir dans un temple de Mailar (alias Khaṇḍobā, au Maharashtra). Information due à Mlle Madeleine

Pour la monture de MurukaN, l'éléphant Piṇimukam, le témoignage du *Pa.* est aussi important. Car ce nom de Piṇimukam s'applique parfois à tort à son autre monture, plus usuelle, le paon. Ici, c'est bien de l'éléphant qu'il s'agit (voir V 2 et note, XIX 90-92 et XXI 1-2) et si l'iconographie de MurukaN sur éléphant est mal connue, c'est peut-être d'abord parce qu'il est difficile de le distinguer dans ce cas d'Indra, monté aussi sur un éléphant et orienté vers l'est (ainsi à Mahābalipuram, la figure centrale, face est, du char d'Arjuna). Mais on trouve l'éléphant et le bélier au pied de la statue de Subrahmaṇya dans la grotte de TiruppaṛaṅkuNram, un Subrahmaṇya sur éléphant à Tiruvalam par ex. (taluk de Gudiyāttam), datant du Xe s. environ, et un autre plus tardif (XIIIe s. ?) à MākaRal (taluk de Kāñcipuram).[1] On suppose que cette monture a disparu vers le XIIe-XIIIe s. C'est probable, puisque le commentateur du *Takkayākapparaṇi* ne connaît plus que le paon, presque toujours représenté en effet.

Dans la tradition du dieu chasseur de la montagne s'inscrit enfin le dernier trait caractéristique que nous voudrions retenir : MurukaN est l'époux de Vaḷḷi, la fille des montagnards et c'est un dieu d'amour. Certes, dans le *Pa.*, il a déjà épousé Devasenā, mais alors que la tradition puranique placera toujours ce mariage à TiruppaṛaṅkuNRam, au retour de l'expédition guerrière contre Cūr à Tiruccentūr, notre texte situe à TiruppaṛaṅkunRam aussi le mariage terrestre du dieu, en réplique à son mariage céleste et parce que cette colline est le paradis sur terre, et y fait triompher Vaḷḷi et sa suite, à la grande confusion de l'épouse céleste et de ses suivantes, après que les deux groupes se soient violemment affrontés en une bataille héroï-comique.[2] Les textes ultérieurs, dont le *Kanta-purāṇam*, adopteront une version plus conciliante[3] : Devasenā et Vaḷḷi sont toutes deux filles de Tirumāl, et font une même pénitence pour épouser Skanda; elles obtiennent satisfaction, Devasenā s'incarnera en fille d'Indra (et parce qu'elle sera élevée par l'éléphant d'Indra, Airavata, elle recevra le nom de TêvayāNai, réinterprétation de la tamoulisation de Devasenā, par *yāNai*, l'éléphant) tandis que sa sœur enfantée par une biche engrossée par le

---

Biardeau. Cf. *Imperial Gazetter of India* éd. 1908 t. XII p. 346 s.v. Guddguddapur (ou Devargud) qui parle du pèlerinage au dieu Mallāri (tueur de Malla) qui serait une incarnation de Bhairava. Ses desservants, les *vāggyas* seraient des descendants de chiens incarnés en hommes et accueillaient les pélerins en s'habillant de peaux de tigre et d'ours.
Cf Jouveau-Dubreuil *Archéologie du Sud de l'Inde* t. II p. 49 et collection IFI photos 45-2, 3202-6 de 2562-6.

Un tel conflit laisse des souvenirs dans la littérature populaire tamoule. Ainsi dans le *Vaḷḷiyammai nāṭakam* éd. Citamparamutaliyar 1922, Nārada excite la jalousie de Devasenā par le récit des amours de Vaḷḷi. Plus intéressant encore, un petit drame sur PaccaivaLiyammaN (éd. Sri Vani Vilaca puttakacālai, Cuddalore 1960): Devasenā injurie Vaḷḷi qu'elle considère de classe inférieure, et finit par l'accueillir quand Vaḷḷi triomphe, pour prouver la noblesse de sa naissance, d'une ordalie, la marche sur le feu.
Cf. *La Légende de Skanda* public. IFI déjà citée, index s.v.

regard lascif du sage CivamuNi sera élevée par les chasseurs qui l'ont trouvée au pied d'une plante de *vaḷḷi* (igname) d'où son nom. Cette version de l'histoire est la plus connue, mais elle pourrait bien être tardive. Certes le *Pa.* désigne une fois MurukaN sous le nom de *Māl marukaN*, neveu et gendre de Māl, mais l'expression ne s'applique peut-être qu'à Devasenā, fille d'Indra en apparence et, en fait, fille de Viṣṇu, dont la sœur Pārvatī est mère de MurukaN. Cette allusion à la formule de mariage préférentiel typique de l'Inde du Sud, en soi remarquable, ne signifie pas nécessairement que Cevvêḷ fasse de la polygynie sororale avec les deux filles de son oncle maternel ! Vaḷḷi en effet, connue comme épouse de MurukaN dès *NaRRiṇai* (82, 4) n'est jamais mentionnée dans le *Pa.* et le *Muruku.* autrement que comme la fille de la montagne, sans allusion à une quelconque origine divine (bien qu'on doive noter le parallèle avec la montagnarde Pārvatī, fille d'Himavat). Et à ce titre, elle est la préférée, l'épouse triomphante et bien aimée, brave et victorieuse comme son époux guerrier et les valeureux chasseurs de sa race. Les *purāṇa* tamouls tardifs ont d'ailleurs aussi gardé le sentiment que le mariage avec Vaḷḷi devait suivre les règles de l'amour clandestin, s'accompagner de rendez-vous furtifs et d'enlèvement.[1] Ultérieurement, le triomphe de Vaḷḷi sera attribué au triomphe de l'amour, pour donner au vrai dévot l'image de sa bhakti,[2] et, des deux épouses, Vaḷḷi, sera toujours représentée sur les images à la droite du dieu.[3]

Mais l'amour qui triomphe dans le *Pa.* n'est jamais séparé des joies de la terre dont le dieu a comblé les habitants de sa montagne, et le Sanatkumāra de la *Chandogya* (VII) qui enseigne l'upaniṣad, le Kumāra brahmacārin, qui, dans les *purāṇa* est l'un des cinq fils mentaux de Brahmā adonnés à la concentration mentale et se refusant à faire croître la création (i.e. à procréer), se retrouve ici, "étonnant KumaraN" en maître des thèmes amoureux du Sangam dans le poème IX. Prié avec de réels accents de bhakti à la fin du Ve poème, il reçoit dans le VIIIe les prières infiniment plus terrestres des amantes et des épouses; la prière du XIVe poème, n'est plus, à en croire le commentaire, que le prétexte d'un épisode d'*akam*; quelques vers du poème XIX (85-96) pourraient bien aussi se rapporter à des croyances magico-religieuses qui lient le culte du dieu à la satisfaction des espoirs amoureux des femmes; et, dans ce contexte, les nombreux épisodes d'*akam* qui parsèment les poèmes à Cevvêḷ n'ont plus rien pour

[1] ibid. p. 221-26. Voir aussi le *Taṇikai purāṇam* (XIXe s.) où le mariage de Vaḷḷi est célébré en deux fois, d'abord après l'enlèvement traditionnel au village des chasseurs, puis à Tiruttaṇi selon les rites réguliers, en présence de tous les dieux.

[2] Les textes de bhakti sur MurukaN sont relativement tardifs. L'essentiel consiste en l'œuvre d'Aruṇakiri nātar (XVe s.); cf. l'éd. monumentale de V. Cu. Ceṅkalvarāya Piḷḷai sous le titre *Murukavêḷ paNNiru tirumuRai* 6 vol. en dépôt S.I.S.S.

[3] L'*Ajitāgama*, paṭala 93 śl. 12-13 est l'un des rares textes sanskrits que nous ayons rencontrés (mais nous n'avons pas fait de dépouillement systématique des āgama)qui mentionne Vallī à droite de Skanda, de couleur rouge et portant le *kucabandha*, tandis que Devasenā est à gauche du dieu. Autres réf. dans Kailasanatha Kurukkal, *art.. cit.*, p. 135-136

surprendre. MurukaN, dans le reste du Sangam, apparaissait souvent lié au traitement de l'amour, le *Pa.* à son tour le considère en dieu de l'amour, et les filles du *kuNRakkuravai* dans le *Cilap.* après avoir, comme on l'a vu, moqué le vêlaN et son dieu, achèvent leur chant en prière à ses pieds,[1] pour obtenir un heureux mariage, car, après tout, l'épouse d'ARumukaN, c'est Va*ḷḷ*i, fille de la montagne, donc fille de leur race, et c'est ce couple sacré dans lequel ils se reconnaissent que les anciens tamouls aimaient célébrer et solliciter.

Ainsi s'achève en toute sa complexité l'ébauche du portrait de Cevvê*l* dans le *Pa.* Ces poèmes à la gloire du dieu de la montagne de TirupparaṅkuN-Ram ont su nous le rendre présent dans la plupart de ses aspects, dieu puranique et pan-indien mais aussi dieu local gardien et protecteur d'une population montagnarde, dieu guerrier et chasseur mais aussi époux de Va*ḷḷ*i aux prises avec la jalousie de Devasenā, dieu des dévots et dieu des amants enfin. Les problèmes que soulèvent aujourd'hui pour l'historien des religions son origine, sa nature et son culte, le mélange de traditions générales littéraires et de spéculations philosophiques avec des usages locaux voire des superstitions populaires, tout cela se reflète déjà dans ces poèmes qui nous ont permis d'ouvrir ainsi le premier dossier tamoul consacré à MurukaN.

IV. — *Tirumāl*

Il est une autre montagne, au nord de Maturai trois fois plus loin que la précédente, et qui honore un autre nom, encore que MurukaN y ait eu aussi son sanctuaire et soit resté peut-être le dieu gardien de ce lieu. Cette montagne, c'est Tirumāliruñcôlai, le Sombre boqueteau du Fortuné Noir. Son dieu est Tirumāl, à qui sont consacrés les poèmes les plus franchement religieux du *Pa.*, les seuls qui soient religieux intégralement.

Si l'on ne peut affirmer que malgré ses références puraniques l'ensemble des poèmes à Cevvê*l* n'est pas très fortement tamoul et n'exprime pas l'accent original de la dévotion du peuple de Maturai et de lui seul, il n'en est apparemment pas de même pour les hymnes à Tirumāl. A vrai dire ce sont eux qui ont valu au *Pa.* sa réputation de plagiat sanskrit à l'intérieur du Sangam. L'examen de leur contenu montre cependant qu'ils valent mieux que cette réaction d'humeur ne le laisse entrevoir.

Il est vrai que MāyôN dieu noir de la forêt, sous les traits de Tirumāl, ressemble fort à Śri Kṛṣṇa, jusque dans la forme de son nom; Tiru-, c'est Śri, et Māl, comme Kṛṣṇa, veut dire "noir". Mais de multiples spéculations sur ce nom font aujourd'hui rejeter cette explication philologique par beaucoup de Vishnouites. On cherche à établir une distinction entre deux radicaux, *mā-* qui seul voudrait dire *noir* et *māl-* qui signifierait seulement *grand.* En fait

[1] *Cilap.* 24 (15 et sq.) éd. SA. p. 514

māl- signifie, comme *iru-*,l'un et l'autre et la philologie ne permet pas de trancher. Il est d'ailleurs remarquable que ce radical est très riche car il a aussi les sens d'*attachement* et d'*ensorcellement* attestés indépendamment par des formations verbales. Il était tout naturel par conséquent que la dévotion jouât sur ces possibilités multiples, se souvenant aussi que MāyôN ressemble à Māyā, ce qui est une analogie de plus. En fait quand on prononce aujourd'hui le nom de Tirumāl aucun des sens possibles n'est tout à fait banni de l'esprit. Si l'historien donne la préférence à celui qui traduit Śri Kṛṣṇa, dans la mesure, bien sûr, où Kṛṣṇa est Viṣṇu tout entier, c'est en vertu de la teneur de ces poèmes et des rapprochements qu'ils suggèrent.

Les premiers vers du premier poème posent déjà l'essentiel : Tirumāl, c'est Viṣṇu lié aux images d'Ādiśeṣa, Śrī (Tiru, Lakṣmī) Balarāma et Garuḍa; son culte est énoncé dans le *veda*; le célébrer c'est dire l'indicible, évoquer ou concilier les contraires, réciter en désordre des litanies dont la source est dans la tradition des *upaniṣad*; entreprise désespérée, mais littérairement féconde, soutenue par une intuition du sentiment qui est, en dernière analyse, l'essence de la dévotion : l'amour de Dieu, dans sa maladresse, a sa grandeur et le Très-Haut infiniment distant n'y est pas inaccessible puisqu'aux prières il répond par sa grâce. Les poèmes à Tirumāl sont donc des chants de louange, d'amour et de demande.

La louange s'y exprime largement dans les termes de la spéculation et du culte brahmaniques. Certains éléments ont même une référence védique directe.[1] Tirumāl a, par exemple, mesuré le monde en trois pas à la confusion des *asura* (III 54-56); il semble qu'un autre passage transpose les trois enjambées du Vāmana de l'espace dans le temps dont Tirumāl est la source et le maître (XIII 46-47 et n.). Protecteur du sacrifice et maître du *yūpa* dès le Veda, le Viṣṇu post-védique prendra la fonction sacrificielle de Prajāpati, sera le sacrifice : Tirumāl se manifeste sous le triple aspect de la parole du sacrifiant (le *veda*) du poteau et du feu sacrificiels (II 61-68), avec peut-être de la part du poète l'énoncé d'une suprématie acceptée du rituel védique et d'une tradition brahmanique. Il est d'ailleurs souvent répété que c'est le *Veda* qui nous le fait connaître et qui prescrit son culte (I 11-13; III 1-11, 62; IV 65; XV 63-64). Ce que nous lisons dans le *Pa.* s'accorde avec ce que nous apprend l'épopée sanskrite, avec ce qu'illustrent les monnaies gupta. Lakṣmī (Mā, ou Tiru, c.-à-d. Śrī) est son épouse et repose sur sa poitrine, et si elle reçoit une fois la vieille dénomination tamoule de Cêyyôḷ (la Rouge) elle est aussi, comme en sanskrit, la déesse au lotus. Garuḍa, l'ennemi des serpents est la monture ou l'étendard, célébré à l'égal de son maître; on connaît même l'histoire de sa mère Vinatā et le vol de l'ambroisie par l'oiseau. Les attributs les plus souvent nommés sont na-

[1] On se reportera au livre de J. Gonda *Aspects of early Viṣṇuism*, Utrech 1954 pour tout ce qui concerne les aspects védiques de Viṣṇu. Voir aussi son autre livre *les Religions de l'Inde*, I *Védisme et hindouisme ancien*, Payot 1962.

turellement le disque et la conque (II 36-51), qui avec l'arc, la massue et l'épée constituent les cinq armes classiques de Viṣṇu (pañcāyudha, citées XV 58-61). Les avatāra mentionnés sont ceux que l'on regarde généralement comme "anciens" : outre le Vāmana, le Varāha souvent cité et avec référence à son double mariage avec Bhūmī et Śrī Devī, Narasiṃha (IV 10-21) longuement décrit dans son intervention au secours de Prahlāda, et Kṛṣṇa enfin, associé à Baladeva. D'autres images familières rappellent aussi le barattage de la Mer de Lait, Mohinī, l'incendie de Tripura, Brahmā sur le lotus ombilical de Viṣṇu, son sommeil "lucide" sur le serpent Ananta, le meurtre de Keśin, les Āditya, les Rudra, les Aśvin... rien qui ne soit immédiatement repérable pour l'indianiste non tamoulisant, mais rien non plus qui soit tout à fait inconnu à l'ensemble du Sangam.

En revanche quelques aspects plus essentiels sont à souligner, notamment autour de l'aspect "kṣṛṇaïte" de Tirumāl. L'élément capital semble être son association à Baladeva. L'éloge du dieu de Tirumāliruñcôlai (poème XV) ne les sépare jamais, affirme même qu'ils sont indissociables et mêle leurs attributs. Ailleurs, les attributs de Tirumāl sont plus volontiers ceux de Balarāma que ceux de son cadet : étendard au palmier ou à l'éléphant, charrue meurtrière qui laboure les corps de ses adversaires (un usage qui suggère, sous-jacente, la glose de "Saṅkarṣaṇa", celui qui laboure les armées). La popularité de Baladeva est commune au Sangam tout entier[1] (v. g. *PuRam* 56 et 58, *Kali.*, 104-105) et l'on se rappellera utilement que le *Tolk.* a donné une règle spéciale pour l'emploi du mot *koṭi* (drapeau) devant *paNai* (palmier) ! Baladeva pourtant disparaîtra, pratiquement, par la suite, de l'horizon tamoul et l'on ne trouve plus trace aujourd'hui du sanctuaire qui lui aurait été consacré sur la colline d'ALakar où le temple de Viṣṇu reste un centre de pèlerinage très populaire.

C'est encore la présence de Baladeva qui entraîne la référence à Ādiśeṣa, le serpent à cinq ou mille têtes, sur lequel repose Tirumāl : sa description et celle de Baladeva sont à plusieurs reprises si intimement mêlées qu'elles s'enchaînent et se confondent. Or c'est un trait commun de la littérature puranique sanskrite dès le *Harivaṃśa* (notam. lect. 82) et le *Viṣṇu purāṇa*, que de mêler à la description d'Ananta celle de la forme humaine de Baladeva. Il y a là un parallèle caractéristique—on n'ose parler de source pour un thème puranique—qui valait d'être retenu : Tirumāl est bien Vāsudeva-Kṛṣṇa. Le *Fragment* I tout entier célèbre en lui le dieu-nāga, Vāsuki et Ādiśeṣa, corde pour le barattage de la Mer de lait, la protection du Meru, arc de Śiva pour incendier Tripura, soutien de la terre enfin.[2]

1 Voir P. T. Srinivas Iyengar, *Early History of the Tamils...* p. 202-206 : *An indian cult in Armenia* sur l'importance du culte de Baladeva au Tamilnad à l'ère du Sangam.

2 On a d'ailleurs signalé souvent l'importance des *nāga* dans la mythologie des anciens tamouls. Cela a quelque peu égaré les considérations anthropologiques de V. Kanakasabhai

Autant que les convergences, les silences ont leur intérêt. Kṛṣṇa n'apparaît absolument pas dans le contexte que connaîtra bien le *Bh. Pur.*, celui de la Mathurā du Nord, et celui d'une "mystique nuptiale". L'aspect érotique, la vie pastorale du Vacher de Gokula, peu connus des épopées sanskrites mais fort populaires ensuite, sont absolument ignorés du *Pa.* Pour justifier ce qu'écrit A.L. Basham qui voit dans les Anthologies tamoules la plus ancienne référence claire au Kṛṣṇa pastoral car le Noir (MāyôN) "plays his flute and sports with milkmaids",[1] sur plus de 530 vers consacrés à Tirumāl, le *Pa.* n'offre qu'un *seul* vers du poème III où Tirumāl est

"Droite et gauche, pot et charrue, pâtre et gardien"[2]

La danse du pot, selon le *Cilap.* se réfère à la défaite de Bāṇāsura, la charrue à Balarāma, le titre de gardien est assez général, mais celui de pâtre, KôvalaN, évoque très directement Kṛṣṇa Gopāla. Les bergères en effet ne sont pas loin : l'expression "droite et gauche" fait sans doute allusion à une danse *kuravai* qui est décrite en détail dans un chant du *Cilap.* appelé précisément *ācciyarkuravai* (*ch.* XVII), danse des bergères, et au cours de laquelle Kṛṣṇa et Balarāma sont, alternativement, à droite et à gauche de NappiNNai, la compagne de Kṛṣṇa. Mais en face des quelques 150 vers de ce chapitre du *Cilap.*, les trois mots du *Pa.* apparaissent très discrets. Cette discrétion est sans doute significative, surtout lorsqu'on songe à l'abondante exploitation de ce thème dans la littérature tamoule vishnouite ultérieure, des Ālvār au *Bhāgavatam.* En fait, il n'y a dans le Sangam proprement dit qu'une seule autre référence, précise celle-là, aux jeux de Kṛṣṇa avec les bergères. Dans *Akam* (59, v.3-6), le geste de l'éléphant qui abaisse les branches des grands arbres *yā* pour nourrir les jeunes femelles est comparé à "Māl qui en l'écrasant de ses pieds a fait pencher un arbre pour que puissent parer leurs hanches de ses feuilles fraîches, les filles de bergers (qui se baignaient) sur la vaste étendue sablonneuse de la rivière ToLunai (Yamunā) aux eaux abondantes et qui est au nord."[3] Tout en hésitant à trop tirer argument de ce silence quasi total, nous sommes enclins à conclure que le mouvement

---

(*The Tamils eighteen hundred years ago, op. cité* p. 21-42) reprises et amplifiées par Mudaliyar C. Rasanayagam, *Ancient Jaffna*... Madras 1926, Ch. I The Nagas

The wonder that was India éd. 1956 p. 305

III 83 :

இடவலகுடவல கோவல காவல
. . . . வடாஅது
வண்புனல் தொழுநை வார்மணல் அகன்றுறை
அண்டர் மகளிர் தண்டழை உடீஇயர்
மரஞ்செல மிதித்த மாஅல் போல. . . . .

La légende elle-même n'est pas exactement connue sous cette forme en sanskrit. Cf. P.T. Srinivas Iyengar, op. cit. p. 466 n. 10

de bhakti vishnouite n'a pas encore atteint dans les poèmes du *Pa.* son plein développement puisqu'il y manque le thème qui sera dans toutes les littératures ultérieures de ce type le thème essentiel.

Il serait d'ailleurs hasardeux de vouloir mesurer sur un simple répertoire de thèmes la dépendance ou l'originalité du MāyôN du Sangam par rapport à l'immense littérature puranique sanskrite. On peut seulement constater que, dans les autres anthologies, Viṣṇu, ou Māl, est connu pour son teint sombre, son disque, sa conque, son étendard avec Garuḍa, et Lakṣmī sur sa poitrine (on connaît aussi Gājā Lakṣmī). Il est le dieu de la conservation et il est célèbre par ses enjambées qui ont mesuré les mondes et par ses victoires sur la masse des asura. Enfin, Balarāma est cité en contraste avec Kṛṣṇa. Ce bref inventaire[1] répète largement celui du *Pa.* : comme nous l'avons souligné dans la première partie de notre introduction, on ne peut fonder sur la présence de tels thèmes aucune discrimination chronologique au sein du Sangam à l'encontre du *Pa.* Davantage, on peut glaner ailleurs quelques références à des épisodes connus des épopées sanskrites, *Mahābhārata* et *Rāmāyaṇa*, que l'on ne trouve pas dans le *Pa.*..Il est curieux aussi de voir le *Pa.* citer comme un trait connu, à la suite de deux autres références puraniques, un épisode pour lequel nous n'avons pas de référence sanskrite :

> Pour que sèchent les eaux ruisselant du vaste ciel
> Tu les asséchas par tes ailes, cygne mâle. (III, 25-26)

Certes le haṁsa-avatāra est connu, mais pour la révélation des *veda* non pour cet exploit singulier, qui ne surprend pas quand on songe à l'aspect "solaire" de Viṣṇu ou aux descriptions que le *Mbh.* donne de Garuḍa et de son vol effrayant qui obscurcit le ciel, mais qui, néanmoins, nous apparaît sans version parallèle ailleurs. Notons en passant que *PuRam* 174 raconte aussi, dans une comparaison, que Māl a récupéré et rétabli à sa place le soleil dérobé par les asura qui avaient ainsi plongé la terre dans les ténèbres...voilà encore un exploit de Viṣṇu qui ne semble pas mentionné ailleurs que dans ce texte du Sangam. Enfin, le Fragment I du *Pa.* fait allusion à un combat entre Śeṣa et Vāyu, pour savoir quel est le plus fort : Ādiśeṣa recouvre le Meru contre lequel Vāyu se déchaîne avec tant de force qu'on croit la fin du monde arrivée. Selon les versions, par la seule force de Vāyu, ou parce qu'à la demande des dieux Śeṣa relâche un instant son étreinte, un fragment du Meru se détache. Dans l'Inde du Sud cette histoire est reprise par un nombre considérable de *Sthala*

[1] On le trouvera, avec les références utiles, dans E. S. Varadaraja Ayyar, *A History of Tamil Literature* (1-1100 A.D.) Annamalai Univ. 1957 p. 208-250. On pourra se reporter aussi au ch. XII, *Religion*, du *Sangam polity* de N. Subrahmanian, Asia Pub. House 1967 pour situer le culte de MāyôN dans l'ensemble des problèmes religieux, et, pour l'abondance des références littéraires, à Cu. VittiyāNantaN, *TamiLar cālpu*, (Kaṇṭi 1954) ch. VI et surtout p. 127-131.

purāṇa[1] qui expliquent ainsi la présence d'un rocher ou d'une colline, par exemple à CīkaLi, à Tiruchengode (le mont Nāgagiri, dans le Dt. de Salem) et surtout à Tirupati où non seulement la montagne de Veṅkaṭācala est ainsi expliquée mais où les sept collines sont considérées comme les sept têtes du Serpent (Śriśailam serait sur sa queue et Āhobilam sur son corps). Or, ce récit se trouve dans les versions imprimées du *Veṅkaṭācalamāhātmya* (éd. Telugu et éd. Devanagari), mais ce passage de ce *māhātmya* ne se trouve pas lui-même, comme il devrait, dans les versions imprimées courantes du *Brahma purāṇa* (Ānandāśrama éd.) et du *Bhaviṣyottara purāṇa* (Veṅkaṭeśvara Press). Ainsi, pour une simple étude générale des thèmes puraniques, le *Pa.* et le Sangam constituent parfois pour l'indianiste une source de références non négligeable...

Nous avons présenté jusqu'ici l'élément mythique dont se nourrit la louange de Tirumāl, mais son éloge prend appui également sur un autre thème, plus abstrait et spéculatif. A ce thème se rattache l'idée d'un dieu insaisissable, quoiqu'omniprésent et omnipotent, identifié aux trois fonctions de création, conservation et résorption, au savoir et à l'ordre, à toutes les forces cosmiques et à tous les éléments, un dieu qui, plus que chaque chose ou chaque sentiment, est l'*essence* de chaque chose, en tout le meilleur et le plus parfait ; mais aussi un dieu qui transcende chacune de ces identifications : incarné dans chaque naissance, que lui seul rend possible, il ignore la naissance ; origine du temps, il le transcende et lui échappe (soulignons l'aspect cosmogonique dans lequel s'inscrit, au début du poème II, l'évocation du varāhāvatāra) ; rien ne se manifeste que par lui, mais lui-même ne se manifeste jamais tel qu'il est ; seul élément de réalité dans toutes les splendeurs, il n'est aussi qu'illusion.

En tout cela, rien d'original par rapport aux spéculations philosophiques sanskrites. Vouloir s'attacher à l'approfondissement théologique de ces strophes serait d'ailleurs une erreur : il s'agit d'un chant et non d'un traité systématique. Ce qu'il faut au contraire souligner, c'est que l'emprunt aux sources philosophiques est spécifiquement littéraire : les plus belles images, les plus belles antithèses, les formules les plus recherchées. Saluons en elles non pas l'originalité de la pensée religieuse, mais la réussite de l'expression ; telles formules souvent citées (III 63-70, IV 25-35) se retrouveraient aisément ailleurs, mais en sanskrit. Ce qui est remarquable, c'est qu'elles apparaissent, pour la première fois dans l'histoire de l'Inde, dans une autre langue que le sanskrit, et cela avec une admirable perfection formelle. Au lieu de déplorer cette intrusion en force de l'hindouisme sanskrit dans une littérature tamoule qu'on s'efforcerait en vain à décrire comme inaccessible jusqu'alors à de tels contacts, il faut se féliciter au contraire de la trouver d'entrée de jeu si féconde. Bien plus, les fruits passeront la promesse des fleurs puisque le plein épanouisse-

1 Par ex. *CīkaLi tala varalāRu*, ed. TarumaiyatiNam 1964 p. 9; A. Ramaswami, *Salem District Gazetteer*, Madras, 1967 p. 734; le *Tiruveṅkaṭa talapurāṇam* a de multiples éditions tamoules (v.g. par T. P. PaLaNiyappa Piḷḷai, 1948 p. 17-19).

ment de tout cela a pour nom la littérature des ĀLvār et le *TiruvāymoLi* à quoi le sanskritiste J. Gonda reconnaît "l'une des premières places dans la poésie religieuse de tous les temps et de tous les pays".[1] Avant le *Nālāyira pirapantam*, ce sont les poèmes à Tirumāl du *Pa.* qui constituent vraiment "le premier document de l'hindouisme à caractère purement religieux qui soit rédigé non pas en sanskrit mais en tamoul".[2]

On a tenté une fois d'inscrire l'ensemble de la vision spéculative des poèmes à Tirumāl dans un système particulier, d'une importance considérable, le *pāñcarātra*. Dans cette étude brillante, *Pāñcarātra in Classical Tamil literature*,[3] S. Krishnaswami Aiyangar a soutenu que les cinq formes de culte connues du pāñcarātra se retrouvent expressément ou presque dans ces poèmes : l'adoration de la forme transcendantale de *Paravāsudeva*, les *Vyūha*, les *vibhava* ou *avatāra* de Viṣṇu, sa position en tant qu'*Antar-yāmin* au cœur de toute création et ses formes de culte ou *archa*. En fait il est vrai que trois de ces aspects sont essentiels à ces poèmes : la forme transcendantale, l'immanence au sein des créatures, et les avatāra ; on peut interpréter le poème XV comme consacré à l'idole de Tirumāliruñcôlai, encore que le poème se rapproche beaucoup plus des *ĀRRuppaṭai* tamouls que du rituel du pāñcarātra ; quant aux *vyūha*, nous pensons qu'ils sont plus dans le com. de P. que dans le texte, et qu'il s'agit d'un concept plus général des purāṇa et des ĀLvār : les quatre couleurs que Māl revêt selon les quatre âges du monde (cf.III 81-82 et note). En fait personne ne fait appel au pāñcarātra pour expliquer dans le *Bh. Pur.* (X 26, 16)[4] les quatre couleurs répondant aux quatre *yuga*, ni pour cette stance du *Tiruccanta viruttam* (44) de TirumaLicaiyāLvār :

> Nature de lait, nature d'or pur, nature pareille
> A l'extérieur verdâtre des algues, nature bleue de l'abeille
> Qui erre en bourdonnant sur le bel étang : à quatre fois ainsi remplir le temps,
> La terre nous a caché la nature de Māl; de quelle nature est-elle donc ?[5]

La référence au pāñcarātra ne nous apparaît donc pas évidente; elle est d'ailleurs un argument réversible; employée par celui qui la suggérait pour plaider

1 *Les religions de l'Inde*, II *Hindouisme récent*, Payot 1965 p. 158

2 ibid. p. 155, mais Gonda ignore le *Pa.* et applique ces mots aux *Ā*LvāR.

3 *South Indian History and Culture*. Poona 1941 p. 805-19, mais écrit en 1932 pour les Mélanges Winternitz.

4 "Adoptant plusieurs formes dans les différents *yuga*, il s'est déjà manifesté sous trois teints, blanc, rouge et jaune; et maintenant il a adopté un teint noir".

5 பாலினீர்மை செம்பொனீர்மை பாசியின்ப சும்புறம்
போலுநீர்மை பொற்புடைத்த டத்துவண்டு விண்டுலாம்
நீலநீர்மை யென்றிவைநி றைந்தகாலாம் நான்குமாய்
மாலினீர்மை வையகம்ம றைத்ததென்ன நீர்மையே ?

en faveur des origines anciennes du pāñcarātra, elle pourrait servir à assigner une date tardive au *Pa.* pour ceux qui ne voient pas de raison d'attester le pāñcarātra avant le Ve siècle. Nous retiendrons toutefois de cet essai qu'il démontre le caractère assez complet du culte de Tirumāl tel qu'il est attesté dans nos poèmes.[1]

La contrepartie d'une relative désaffection à l'égard de la spéculation purement philosophique et de l'accueil sans réserve d'une tradition sanskrite mise sous le signe du *veda*, c'est l'accent personnel et profond du sentiment religieux. Cet accent personnel est déjà dans l'aspect esthétique du chant : maîtrise des images et belle allégresse des invocations. Cela coule de source car une profonde dévotion s'y exprime : appel à la grâce, *arul* (I 36, 38), à l'union en Dieu pour le célébrer et l'adorer (conclusion quasi formulaire de chaque poème); appel à l'indulgence de Dieu pour la sincérité des éloges maladroits (beau début de IV, 1-5). La contradiction est douloureusement perçue entre la transcendance infinie, imperturbable, et l'immanence du Dieu sensible au cœur (IV 53-56), mais est résolue, semble-t-il, dans le mouvement de confiance qui achève le poème (IV 70-73), espoir repris par le poème XIII où Tirumāl apparaît comme le Dieu de la délivrance (v. 7-13). Mais le vrai désir du bhakta c'est l'attachement perpétuel aux pieds de Dieu pour le louer sans cesse (XIII fin). En fait, supposée par l'allusion de IV, 2 à la voie unique (*samādhi* selon P., mais peut-être aussi bhakti-mārga, voie de la dévotion), la bhakti sous-tend déjà la ferveur religieuse de ces hymnes. Plus que le souci de l'acte rituel ou de la connaissance, fût-elle intuitive, c'est parfois l'humble amour de Dieu qui s'exprime. Mais il faut reconnaître que la bhakti est ici moins anthropomorphe et même moins émotionnelle que ne le sera la *kṛṣṇabhakti*. Un parallélisme est tentant entre CêyôN-MurukaN dieu des montagnards et MāyôN-Kṛṣṇa dieu des terres forestières et pastorales, mais il serait assez superficiel. Sans doute, le *Cilap.* célèbre-t-il l'un et l'autre par des danses analogues (*āycciyarkuravai et kuNRakkuravai* ch. XVII et XXIV) mais nous ne sommes pas ici dans le *Cilap.* Dans le *Pa.* MurukaN est plus proche, Tirumāl plus distant, MurukaN plus concret, Tirumāl plus abscons. Sans doute MurukaN et Kṛṣṇa apparaissent l'un et l'autre sous les traits du Dieu jeune homme et l'on sait l'importance de ce culte du jeune héros,[2] mais

Cependant on trouve partout répandue l'idée que les quatre *viyūha* sont cités dans le *Pa.* C'est là un méfait inévitable de la confusion du contenu du texte avec celui du Commentaire. En voici une autre : S. R. Balasubrahmanyam écrit : "One poem [dans le Pa.] describes that Tirumal could be recognised as an *image* by those who rely on the senses (the naked eye), as the yājña-fire by Vedic Scholars, as one present in the hearts of the *yogis* and as one present everywhere to the sages. Thus the iconographic aspect of this deity is established" (*Early Chola Art*, Part I, Asia Publ. House 1966 p. 8). En fait cette référence ne se rapporte pas au texte du *Pa.* mais au com. de P. sous II 61-68. L'idée de P. est belle, mais au XIVe s. les statues de Tirumāl existent sans que l'appui des textes soit encore nécessaire !

Jean Filliozat. *La dévotion vishnouite au pays tamoul* p. 26-27 (extrait du vol. II des *"Conference"*, Instituto italiano per il medio ed estremo oriento, Rome 1954).

dans le *Pa.*, si MurukaN est jeune éternellement, Tirumāl est sans âge : l'accent est décidément différent. De CêyôN et de MāyôN nous ne savons pas grand chose, mais il nous semble que, quelque forte que soit sur lui l'emprise puranique, MurukaN reste populaire et directement sensible tandis que Tirumāl, quelque chaleureuses que soient ses célébrations, reste idéalement plus abstrait —et c'est bien en quoi il n'est pas—ou n'est pas encore exactement—le Kṛṣṇa-Gopāla, héros bouvier de Mathurā dansant avec les Gopi.

Pourtant ce Dieu plus abstrait, plus intérieur, sait aussi se montrer plus prochain. Ainsi le Fr. I, où l'éloge de toutes les "bonnes choses" de la cité précède celui de Tirumāl, nous restitue la confusion de la kermesse et de la procession religieuse selon un trait souligné déjà, à propos d'un poème à Cevvêḷ et l'atmosphère des cortèges de pélerins ne devait pas être très différente en quelque temple qu'ils se rendissent. D'autre part, en écho à la montagne de TiruppaṟaṅkuNRam, un poème à Tirumāl est, lui aussi, consacré à un sanctuaire particulier, celui de Tirumāliruñcôlai, connu aujourd'hui sous le nom d'ALakar Kôvil.[1] Situé à une douzaine de miles au nord de Maturai et adossé aux collines boisées dites ALakar Hills, le temple actuel jouit d'un site magnifique et c'est encore un haut lieu de la ferveur vishnouite. La montagne environnante est chargée de souvenirs historiques et de sanctuaires divers. Le culte vishnouite s'associe parfois aux croyances populaires des Kaḷḷar des villages voisins. Il y a là matière à une monographie séparée, car entre les références jaïn et bouddhistes du passé et les temples dédiés aujourd'hui encore à des divinités locales s'étale une littérature considérable, essentiellement mais non pas uniquement vishnouite, car un procès entre śivaïtes et vishnouites a mis en cause l'appartenance vishnouite de la montagne. En fait, toutes les religions de l'Inde on dû se disputer ce site admirable, la colline et son filet d'eau—à sec l'été, torrent lors des pluies—la CilampāRu. On en trouvera la description, détaillée mais confuse, dans l'introduction anglaise copieuse à l'édition sanskrite et tamoule de son *sthala-purāṇa*, qui recueille aussi les témoignages littéraires. En parallèle avec le poème XV du *Pa.*, qui est particulièrement brillant et évoque en même temps que Tirumāl les splendeurs colorées de sa montagne, sa flore et sa faune, sa rivière et les rendez-vous de *kuRiñci* à l'heure de minuit, nous ne voyons guère à date ancienne que la dernière partie du second chant du *TiruvāymoLi*, par NammāLvār qui sache être une évocation aussi pressante et colorée. Ces deux

1 Sur ALakar Kôvil consulter : *History of Sri ALagar temple* par R. Srinivasa Iyengar, 1934
Thirumalirunjolai malai stala purāṇa par K. N. Radha Krishna pub. par Sri Kallalagar Devastanam Madura 1942; compilation très importante et confuse, texte tamoul et skt. avec longue introd. anglaise (I. XVII; 1-135)
Introduction de SA. à l'éd. de l'*ALakar kiḷḷai vitu tūtu* (1938)
ALakar Koil par J. M. Somasundaram. *Tamil Culture* IX 4, p. 403-410
ALakar mālai (en tamoul) par Re. Tirumalai Ayyankar, pub. du Tamil Sangam de Tiruvallikkêṇi Madras 1939 qui regroupe les textes littéraires essentiels auxquels on ajoutera : *KūṭaRpurāṇam*, Maturai Tamil Sangam 1929.

poèmes constituent une sorte de "*TirumālāRRupaṭai*", invitation aux pélerins à se rendre aux pieds de Tirumāl qui ne pâlit pas devant celles du *TirumurukāRRupaṭai* aux six sanctuaires de MurukaN.

Or, on identifie ordinairement le dernier de ces six hauts lieux de MurukaN, PaLamutircôlai, et ALakar Kôvil. C'est admettre sur la même montagne les deux divinités célébrées par le *Pa.* et l'on constate en effet que le *PaLanit talapurāṇam*, dans le *kiriccurukkam* qui évoque les montagnes où réside Skanda, place, entre une strophe sur TiruppaṟaṅkuNRam et une autre sur Tiruccentūr, un quatrain sur PaLamutircôlai ainsi défini :

> Celui qui a deux fois six yeux et qui est né de l'œil
> De notre Seigneur difficile à voir même pour qui a mille yeux,
> Celui qui a le teint des nuages qui ne quittent pas le ciel, leur demeure
> Est la montagne de PaLamutircôlai qui sécrète le frais miel des fleurs[1]

A cette association pure et simple, l'*ALakarkalampakkam* apporte-t-elle une précision ? VaNagiri, autre nom de ce site est la demeure de : "Celui qui a ôté le déshonneur des Pāñcavar (les Pandava), Celui qui se tient au côté de Celui qui a deux fois six yeux"?[2] On voudrait en conclure que MurukaN était là le premier, rejoint ensuite par Viṣṇu, mais outre l'ambiguïté voulue du texte original, on ne peut rien faire d'autre que de constater leur coexistence. Aujourd'hui le temple principal est vishnouite, mais un temple moderne s'élève un peu plus haut dans la montagne (mais non pas au sommet), consacré à Subrahmaṇya et visité à pied par de nombreux pélerins. Avant de l'atteindre on croise d'autres sanctuaires, à Garuḍa, Hanuman, etc... mais on cherche en vain le temple de Baladeva. Il a disparu, à moins qu'on n'ait absorbé son culte dans le grand sanctuaire, achevant ainsi la fusion esquissée dans le *Pa.* Ajoutons enfin qu'un autre sanctuaire, sur le versant nord des collines d'ALakar, à 10 kms à vol d'oiseau du temple principal, s'appelle Adhi-ALakar Kôvil (rattaché au village de Mūṅkilpatti, taluk de Mêlūr) et revendique l'honneur d'être à l'origine du temple vishnouite actuel. Il est aujourd'hui complètement en ruines et a été pillé il y a quelques années. En effet on ne retrouve pas toutes les statues

> கண்ணெராயிர மேற்கொடு காண்பரிதாமேம்
> மண்ணருரையிலுதித்த கண்ணிறிரண்டுடயோன்
> விண்ணருதகார்மேனியன் வீற்றிருப்பது பூந்
> தண்ணெருவு மிழ் பழமுதிர்சோலை வேதண்டம்
> édition déjà citée du *PaLanittalapurāṇam* p. 55 str. 23
> . . . . . பஞ்சவர்தம்
> பங்கங் களைந்தான் பனிரண்டு கண்ணெருவர்
> பங்கங் களைந்தான் பதி.

Strophe 8

Nous coupons le dernier vers : *paṅku aṅku aḷaintāN*, et le précédent *paṅkam kaḷaintāN*, mais l'inverse est possible aussi ! On a intérêt à se reporter au commentaire (v.g. éd. Vai. Mu. Kôpālakiruṣṇamācāriyar) car le texte joue volontiers sur les mots (*yamakam*).

mentionnées par l'introduction anglaise du *Sthalapurāṇa* d'ALakar Kôvil qui en signale l'existence[1] et l'entoure d'un halo de mystère. Ce qui subsiste (et le site lui-même!) ne milite pas en faveur de cette revendication. Toutefois si les piliers du mukha-mantapa sont d'époque nayk (deux seulement sont encore debout), dans l'ardha-mantapa reconstruit quelques éléments sont peut-être anciens (frise de *gaṇa*, *kudu* vides...soit XIIe s. environ) des inscriptions en tamoul et en grantha seraient aussi à étudier. Bref, la montagne d'ALakar n'a pas encore livré ses secrets.

Achevant ainsi de nous introduire dans les sites sacrés des habitants de Maturai et au cœur même de leur foi vishnouite, les poèmes à Tirumāl constituent donc eux aussi un document essentiel. Malgré leur style plus difficile que celui des poèmes dévotionnels ultérieurs, ils ont le caractère d'une vraie prière et sont parfois très beaux. Préfigurant ce qui sera bientôt l'orgueil de la littérature tamoule, les chants des Ālvār, ils sont déjà bien plus que de simples précurseurs. Il faut reconnaître que le *Pa.*, après nous avoir donné les premiers hymnes à MurukaN, nous offre avec eux les premières litanies tamoules du bhakta de Viṣṇu; on accepte ordinairement l'idée que la bhakti est née dans le Dravida, plus spécialement sur les bords de la Tamprapārṇi, mais c'est à Maturai, sur les rives de la Vaiyai, que nous recueillons son premier chant.

*
**

"*Bretagne est Univers*" Saint-Pol Roux.

Au terme d'un bilan trop bref et hâtif, pure invite à la lecture des textes, nous dirons simplement que l'intérêt du *Paripāṭal* ne se limite pas à la satisfaction érudite des révélations de détail d'un texte difficile. Il participe au contraire pleinement à ce qui fait l'accent souvent le plus attachant de la littérature tamoule ancienne du Sangam : sous la recherche formelle la fraîcheur du sentiment et son authenticité ne sont jamais perdues. Dans cette anthologie mutilée, nous sentons vivre, aimer et prier tout un peuple, plutôt une petite province d'un assez grand peuple. Mais autour de Maturai, de sa rivière et de ses deux collines, l'hindouisme est là tout entier avec ses mythes et ses images, dans la forme originale et les conventions particulières de son expression tamoule. Et parce que ces poètes ont été de grands poètes, le particularisme orgueilleux des sujets du roi Pāṇḍya offre un intérêt universellement humain. Que ses muses folâtrent, célèbrent, ou chantent leur prière, le *Paripāṭal* a valeur de grand classique. C'est l'humble satisfaction du philologue que l'on croit occupé à tisser minutieusement le linceul des dieux morts, que de retrouver au contact de ces chants les croyances, les joies et les peines d'un peuple vivant.

1. Op. cit. p. 154-155

CHANT D'ENTRÉE

A date ancienne, en dehors du Paripāṭal *et du* TirumurukāRRupaṭai, *les textes spécifiquement consacrés à MurukaN sont peu nombreux : le poème d'invocation du* KuRuntokai (*traduit en note sous XIX*, 100), *attribué à PeruntêvaNar, et un bref chapitre du* Cilappatikāram (kuNRakkuravai). *Plus tard s'y ajouteront quelques strophes du* Tirumantram *et le long poème d'invocation du* Kallāṭam ; *mais si l'on peut glaner dans le* Têvāram *une cinquantaine de citations éparses qui attestent que MurukaN est connu, il faut attendre le* Tiruvicaippā *pour retrouver un poème qui lui soit adressé ; on comprend mieux ainsi qu'on ait voulu inclure le* TirumurukāRRupaṭai *dans les douze* TirumuRai *śivaïtes. Toutefois, parmi les courts fragments isolés recueillis pour la plupart dans le* Peruntokai *de Mu. Irākavayaṅkar, figure un poème entier, en mètre* Kali, *donc très voisin de la prosodie du* Pa., *et que deux commentateurs du* Tolkāppiyam, *Pêrāciriyar et NacciNārkkiNiyar, nous ont conservé dans leur étude du* sūtra 152 *du* Ceyyuḷiyal. *Il s'agit selon eux d'un texte ancien ; le sujet, le vocabulaire et le mètre l'apparentent si évidemment aux poèmes à Cevvêḷ du* Pa. *que nous avions décidé de le présenter en appendice de notre édition. Mais les nécessités techniques de mise en page nous contraignent à l'insérer ici.* Felix culpa ! *Le même hasard qui nous prive du poème d'invocation qui existait sans doute en tête du* Pa. *comme au début de chacune des autres* Anthologies *nous impose en quelque sorte de lui substituer ces vers. Hymne superbe à la gloire de MurukaN, ils s'achèvent sur la prière, humble et confiante à la fois, du lettré tamoul ; nous ne saurions trouver un meilleur chant d'entrée.*

HYMNE A MURUKAN

Tolkāppiyam, Ceyyuḷiyal, 152, *commentaire*

Ta lance et ton bouclier tournoient comme la lune et le soleil ardent
Qui errent des deux côtés du Meru septentrional aux éclats dorés;
Quant tu parais sur la nuque du paon aux plumes de gemmes d'un noir intense,
Ton éclat vermeil irradie plus que la flamme rouge née dans la mer;
Pleurant d'une joie débordante en leur coeur sans reproche, les Six t'ont élevé
Et nourri du lait qui sourd de leurs tétins, sécrété par leurs seins gonflés;
A l'étonnement de Celui qui a détruit à la fois les trois forteresses volantes,
Tu as exterminé la race du grand Cūr, l'Unique aux deux formes, ô Toi qui désires la guerre !
Quand cesse l'activité, tous ceux qui ont la beauté
Du soleil ardent font chacun leur devoir; ainsi,
Pareils à la victoire meurtrière au combat,
Tes yeux au nombre de douze ont brûlé la mer mugissante.
Tu es le héros à six faces
Comme la lune aux rayons tutélaires
Dont ni les dieux ni les hommes ne craignent la colère.
Comme le beau vêtement de laine de Va*ḷḷ*i l'ingénue,
Les guirlandes bien tressées ne manqueront pas aujourd'hui encore
D'entourer ça et là les épaules de *Celui-au-kaṭampu.*
Ainsi, les *avuṇar* qui n'ont pas rejoint tes deux pieds, une fois détruits,
Anéantis avec la montagne réduite en poussière,
Dans le ciel qui crache le tonnerre, retentit
La voix du coq qui orne ta bannière.

NOTES

1-2 Comparer *Muruku.* 1-2.
3-4 Sur le paon, MurukaN est comme le soleil levant sur le sombre océan.
5. *Les Six* : les Pléiades cf. poème V, 45.
7. Śiva Tripurāntaka mūrti.
8. Cūr a une tête de cheval et un corps d'homme; cf. *Muruku.* 57,*Kali.* 93, 25-26.
9-10 A la fin du monde, apparaissent les douze soleils exterminateurs auxquels sont comparés les douze yeux d'ĀRumukaN (cf poème III, 22-23 et n.; *PatiRRu.* 62, 72).
12 Cf., plus tard, la légende d'Ugra Kumāra Pāṇḍya.
20 *La montagne* : le Krauñca.

முருகக்கடவுள் வாழ்த்து

தொல்காப்பியம், செய்யுளியல் 152, பேராசிரியர் உரை

மேற்கோள்

" செஞ்சுடர் வடமேரு விருமருங்குந் திரிகின்ற
வெஞ்சுடரு மதியமும்போல் வேலொடுகே டகஞ்சுழல
மாயிரு மணிப்பீலி மயிலெருத்திற் ரேன்றுங்காற்
சேயொளி கடற்பிறந்த செந்தீயிற் சிறந்தெறிப்ப
மறுவருந்தம் மனத்துவகைக் கலுழ்ச்சியான் வளர்த்தெடுத்த
வறுவருந்தம் முலைசுரந் தகடிருந்தூ றமுதூட்ட
வூருருவத் தெயின்மூன்று மொருங்கவித்தோன் வியப்பெய்த
வீருருவத் தொருபெருஞ்சூர் மருங்கறுத்த விகல்வெய்யோய்

(தரவு)

ஆங்க, வினையொழி காலத்து வெவ்வெயிற் கோலத்
தனைவரும் தத்த மறம்புரிந் தாங்கு
முனையடு கொற்றத்து முந்நான் குருவிற்
கனைகடல் சுட்டன கண் ;

தேவரு மக்களுஞ் சீற்றத்தா னஞ்சாமைக்
காவல் புரியுங் கதிர்மதி போலுமே
மூவிரு தோன்றன் முகம் ;

மடமகள் வள்ளி மணிக்கம் பலம்போல
விடையிடை சுற்றுத லின்றுந் தவிரா
தொடையமை தார்கடம்பன் ரேள் ;

அவ்வழி, அடியிணை சேரா அவுணரை நுங்கிப்
பொடிபொடி யாகிப் பொருப்பொடு மாய
விடியுமிழ் வானத் திடைநின்று கூஉங்
கொடியணி கோழிக் குரல் ;

Apparus dans le ciel des immortels au grand renom,
Plusieurs en te louant font grand vacarme.
Quand le (tambour) *murukiyam* qui donne l'effroi retentit comme le tonnerre,
S'approche le paon de gemmes aux ailes étalées.
Avec les grands mots des Arcanes innombrables dont croît la renommée,
Les petits lutins célèbrent la gloire du champ de bataille.
Orients ensanglantés, Son des Arcanes,
Montagnes retentissantes, Danseurs nombreux,
Têtes entassées, Pollen à profusion,
Troncs à foison, Pluie de fleurs :
Pour Toi, jeune homme aux grandes et larges épaules ornées
Par la victoire dans la guerre meurtrière où Tu apparus ainsi !
Dans la mesure de nos connaissances, nous Te prions par nos oeuvres tamoules;
Même si elles méritent d'être rejetées de Toi, en ta présence
Nous devons être sans honte,
Puisque le *kaṭampu* toujours nouveau, les plumes du paon joyeux,
Et l'eau des grands lacs de montagne demeurent en Toi.
Que le savoir qui ne vient pas puisse venir en nous !

---

25 *Murukiyam* : tambour de *kuRiñci* réservé au culte de MurukaN (danse de possession) cf. *Tolk. Akat.* 18, com. de N.

28 Les bhūta gaṇa.

40-43 Dans notre indignité, nous avons autant de droit à ta présence que les objets inanimés qui sont ton entourage ordinaire.

44 *Varukamār* : - *mār* est une cheville (*Tolk. ELut.* 186) utilisée le plus souvent, comme ici, en finale d'optatif.

விழுச்சீ ரமரர் விசும்பிடைத் தோன்றிப்
பழிச்சிநின் ருர்த்தார் பலர் ;

(தாழிசை)

உருகெழு முருகிய முருமென வதிர்தொறு
மருகெழு சிறகொடு மணவரு மணிமயில் ;
பெருகள வருமறை பெறுநெடு மொழியொடு
பொருகள வழியிசை புகல்வன சிறுகுறள் ;

(அராகம்)

சிவந்தனதிசை
சிலம்பினமலை
நிவந்தனதலை
நிரம்பினகுறை
ஆர்த்தனமறை
ஆடினர்பலர்
போர்த்தனதுகள்
பொழிந்தனமலர் ;

(இற்றெண்)

ஆங்கனந் தோற்றிய வடுபோர் வென்றியின்
வீங்கிருந் தொடித்தோள் விடலை நினக்கே
யாமறி யளவையிற் றமிழ்புனைந் தேத்துக
நின்னீதக்க தாயினு நின்னெதிர்
நாணில மாகல் வேண்டும் யாணர்க்
கடம்புங் களிமயிற் பீலியுந் தடஞ்சூன
நீரொடு நின்வயின் அமர்ந்த
வாராப் புலமை வருகமா ரெமக்கே.”

(அடக்கியல்)

PARIPĀṬAL

பரிபாடல்

I

TIRUMĀL

Mille, déployées, redoutables, les têtes insignes
Au pouvoir de cracher le feu se dressant par dessus ta couronne,
Mā sur ta large poitrine, un teint de conque blanche immaculée,
Un bel éléphant brandi qui mange un bambou haut dressé,
Une charrue courbe au soc tranchant : Tu es l'Unique à l'unique anneau :

Tu es celui aux yeux colères en fleurs de feu ; Tu es celui dont le corps
A le teint de la fleur épanouie de *pūvai* ; en ce corps
Tu es celui à la poitrine où Tiru se complaît et s'étend ;
Tu es celui au bijou qui, sur cette poitrine, étincelle, saphir de choix ;
Tu es celui qui est vêtu de tissus d'or, tels le feu autour d'une noire montagne.
Tu es celui au bel étendard à l'oiseau mâle ! Dire ton culte
Sous ta loi qui range (tout) sous ta dextre
Est le sujet des difficiles Arcanes des *antaṇar* éloquents.

14-25 LOCUS DESPARATUS. *Description des ornements de Tirumāl, des flèches avec lesquelles il combat les démons...*
Nous reportons en note un essai partiel de reconstitution jugé trop conjectural pour figurer ici.

Tu as anéanti en franc combat la furie de ceux qui avaient dit "Nous lutterons,"
Seigneur sans défaut, qui as la suprématie dans la bataille,
Père des Deux ; Māl aux bijoux brillants,
Concevoir ta venue clairement,
Même pour les sages dont les recherches ne se laissent pas égarer, c'est difficile.

Tel es-tu, Toi qui es tel ! Te décrire,
Disant "Il est comme ceci," pour nous, comment est-ce facile ?
Ce que nous, sans forces, nous disons ici—tout en sachant bien cette difficulté,
Mais (poussés) par la grandeur de notre amour pour Toi—
Ne le méprise point comme fadaises ! Toi dont la poitrine
Est tachée de Tiru la Belle aux pétales, il faut donner ta grâce !

முதற் பாடல்

திருமால்

(க) ஆயிரம் விரித்த வணங்குடை யருந்தலை
தீயுமிழ் திறலெடு முடிமிசை யணவர
மாயுடை மலர்மார்பின் மையில்வால் வளைமேனிச்
சேயுயர் பணைமிசை யெழில்வேழ மேந்திய
5 வாய்வாங்கும் வளைநாஞ்சி லொருகுழை யொருவனே;

(இது தரவு)

எரிமலர் சினைஇய கண்ணை பூவை
விரிமலர் புரையு மேனியை மேனித்
திருஞெமர்ந் தமர்ந்த மார்பினை மார்பிற்
றெரிமணி பிறங்கும் பூணினை மால்வரை
10 எரிதிரிந் தன்ன பொன்புனை யுடுக்கையை
சேவலங் கொடியோய்நின் வலவயி னிறுத்து
மேவலுட் பணிந்தமை கூறும்
13 நாவ லந்தண ரருமறைப் பொருளே ;

(இது கொச்சகம்)

இணைபிரியணிதுணிபிணிமணியெரிபுரை விடரிடுசுடாபடா பொலம்புனைவினைமலா
தெரிதிரடெரியுருளிகனமிகு முரணமிகு கடறருமணியொடு முததியாததநொணி
நெறிசெறி வெறியுறு முறலவி றலணங்கணங்குவிரறருாணி துணிமணி வெயி
லுற ழெழிலபுகழலாமலாமார்பின னெரிவயிரநுதிநுதி யெறிபடைய ருதது
மலையிவாநவை யினிறறுணிபடலினமணி யியலெறுழெழிலினிசை யிருளகல
20 முறுகிறுகுபுரியொருபுரி நாணமலாமலரிலகினவளாபருதியினெளிரமணிமார
பணிமண மிக நாறுருவின விரைவளிமிகுகடுவிசையுடுவுறுதலை நிரையிதழணி
வயிரியவமாரைப்பொரெழுநதுடனறிரைததுரைஇயதானவாசிரமுமிழபுனலபொழி
பிழிநதுரமுதிரபதிரபலநதொடாவ மாவெனறகணை.

(இவை நான்கும் அராகம்)

26 பொருவே மென்றவர் மதந்தபக் கடந்து
செருமேம் பட்ட செயிர்தீ ரண்ணல்
இருவர் தாதை யிலங்குபூண் மாஅல்
தெருள நின்வர வறிதல்
மருளறு தேர்ச்சி முனைவர்க்கு மரிதே ;

(இஃது ஆசிரியம்)

அன்ன மரபி னனையோய் நின்னை
இன்னனென் றுரைத்த லெமக்கெவ னெளிது ;

(இது பேரெண்)

அருமைநற் கறியினு மார்வ நின்வயிற்
பெருமையின் வல்லா யாமிவண் மொழிபவை
35 மெல்லிய வெனுஅ வெருஅ தல்லியந்
திருமறு மார்பநீ யருளல் வேண்டும் ;

(இஃது ஆசிரியம்)

Le bon ordre gardé par les *antaṇar* comblés de gloire et de victoires,
La grâce pour tes dévots, c'est Toi.
La vaillance d'une distinction sans reproche qui a corrigé les méchants,
La terreur pour tes ennemis, c'est Toi.
L'astre qui donne au bel espace céleste l'éclat de la clarté lunaire,
L'astre de feu aux rayons brûlants, c'est Toi ;
L'Unique doué de force, d'une rare puissance, redoutable, et qui anima cinq têtes,
L'acte de résorption, c'est Toi ;
Le savoir évident et sans faute intégré à la totalité du bien,
Le (dieu) dans la fleur, l'expansion, c'est Toi ;
Les nuages qui se lèvent en tournant à droite, l'atmosphère éthérée,
La terre, l'énorme Himālaya, c'est Toi.

C'est pourquoi,
Comme nous ne voyons pas ici d'être de même nature
Pour dire "Tu es comme ceci ; Tu es comme ceux-ci,"
Mais que, tenant dans ta dextre le disque orné d'or,
C'est Toi le premier des êtres vivants,
Tu n'es semblable qu'à Toi-même, brillant de ta propre gloire !

Le rayonnement de ta gloire est tel que Toi-même ;
Tu as un vêtement pareil à l'or ;
Tu as l'étendard à l'oiseau ; Tu as la conque spiralée ;
Tu as le disque qui combat à mort en franc combat ceux qui Te méprisent;
Tu as l'aspect irradiant d'une gemme polie;
Tu as des gloires qu'on ne peut dénombrer; Tu as une poitrine splendide.

Ainsi,
En union avec nos parents qui nous aiment, résidant à tes pieds,
Toujours indissolublement unis à Toi, en disant "Qu'il prospère !"
Le cœur joyeux, nous Te louons,
Poète de la Parole, adorant l'ombre de tes pieds !

Gloire à Dieu.

விறன்மிகு விழுச்சீ ரந்தணர் காக்கும்
அறனு மார்வலர்க் களியு நீ
திறனிலோர்த் திருத்திய தீதுதீர் சிறப்பின்
மறனு மாற்றலர்க் கணங்கு நீ
அங்கணோர் வானத் தணிநிலாத் திகழ்தரும்
திங்களுந் தெறுகதிர்க் கனலியு நீ
ஐந்தலை யுயிரிய வணங்குடை யருந்திறல்
மைந்துடை யொருவனு மடங்கலு நீ
நலமுழு தளிஇய புகரறு காட்சிப்
புலமும் பூவனு நாற்றமு நீ
வலனுய ரெழிலியு மாக விசும்பும்
நிலனு நீடிய விமயமு நீ ; (இவை ஆறும் பேரெண்)

அதனுல், (இது தனிச்சொல்)

இன்னே ரனையை யினையை யாலென
அன்னேர் யாமிவட் காணு மையிற்
பொன்னணி நேமி வலங்கொண் டேந்திய
மன்னுயிர் முதல்வனே யாதவின்
நின்னே ரனையைநின் புகழொடும் பொலிந்தே ;
(இது சுரிதகம்)

நின்னெக்கும் புகழ்நிழலவை
பொன்னெக்கு முடையவை
புள்ளின் கொடியவை புரிவளை யினவை
எள்ளுநர்க் கடந்தட்ட விகனே மியவை
மண்ணுறு மணிபா யுருவினவை
எண்ணிறந்த புகழவை யெழின்மார்பினவை
(இவை சிற்றெண்ணும் பேரெண்ணும் இடையெண்ணும்)
ஆங்கு,

(இது தனிச்சொல்)

காமரு சுற்றமோ டொருங்குநின் னடியுறை
யாமையைந் தொன்றுபு வைகலும் பொலிகென
ஏமுறு நெஞ்சத்தேம் பரவுதும்
வாய்மொழிப் புலவநின் றுணிழு றெழுதே.

(இது சுரிதகம்)

இது கடவுள் வாழ்த்து.

(பிரதி பேதம்) 2 திறலொடு 3 வாயுடை 4 பனைமிசை யெழின் மேழி யேந்திய

(பி-ம்.) 6 அரிமலர் 9 விளங்கும் பூண 11 னிறுத்த 26 பொருவ 27 செருவிடம்படுத்த 28 மாஅன்

(பி-ம்.) 32 ணெளிது 38 கருளுநீ 39 தீதுதீர்கொள்கை 43 ஐந்தன யுயரிய 46 புலனும் பூவினு ணற்றமுநீ

(பி-ம்.) 65 முதல்வநின்

II

TIRUMĀL

Selon l'usage antique apparus tour à tour,
Le soleil et la lune se sont éteints naturellement;
Le monde d'or pur et la terre se sont anéantis;
Sans atmosphère, des âges se sont successivement déroulés.
Apparu avec le son, en tant que ciel où croissent les embryons
L'âge du premier qui ne connaît pas de forme;
Tour à tour, l'âge où souffla le vent violent;
L'âge où brilla la flamme rouge; l'âge où débuta
La pluie fraîche avec les rosées; immergée dans le déluge
(Survenu) à son tour parmi eux, gisant là,
De nouveau dressée avec grandeur et rassemblée,
L'âge de la terre immense qui est au cœur de tout cela;
Neytal, *kuvaḷai*, *ām̃pal*, *caṅkam*,
Kamalam immaculé, *veḷḷam*, l'ensemble (des âges) désignés
Par cet énoncé s'est écoulé ensuite...
Comme l'âge nommé d'après la forme où Tu T'illustras en sanglier,
Ne (nous) fait connaître qu'un seul de tes exploits,
Personne ne connaît quels âges a ton antiquité,
Ô le Premier, porteur du disque, nous T'adorons et Te chérissons.

Ô Toi, pour ceux qui disent "Il est plus jeune
Que Celui qui est blanc comme la conque", voilà ta jeunesse;
Ton ancienneté apparaît pour ceux qui disent "Il est plus ancien
Que Celui à l'étendard au palmier d'or et au vêtement de ténèbres qui couvrent (tout)";
Tu deviens le centre, dans la révélation inaltérable
Inventoriée par les gens éminents aux doctrines irréprochables;
Si l'on cherche le sens clair de ces conditions, celles-ci aussi
Ne sont en Toi que la marque distinctive de ta condition primordiale.

Pareilles à l'arc courbé très haut dans le ciel
Les parures que Tu portes encadrent un pendantif de perles
Aux jolies perles précieuses, (on dirait) la lune, et sa tache :
La Rouge qui se serre sur ta poitrine immaculée;
Si alors, sanglier aux défenses blanches et pointues,
Avec en leur centre des marques brillantes et lavées par les vagues gonflées,
Tu épouses la terre, il est difficile qu'elle souffre, même en un point :
Selon les gloses des glossateurs pénétrants, quel prodige !
Le cœur inébranlable, irrités, tous ensemble conjurés,
Comme le vent aux éclats du tonnerre, (tes ennemis) se sont levés :

இரண்டாம் பாடல்

திருமால்

(2) தொன்முறை யியற்கையின் மதியொ. . . . . .
. . . . . மரபிற் முகப்
பசும்பொ னுலகமு மண்ணும் பாழ்பட
விசும்பி லூழி யூழூழ் செல்லக்
கருவளர் வானத் திசையிற் றேன்றி
உருவறி வாரா வொன்ற னூழியும்
உந்துவளி கிளர்ந்த வூழ் ழூழியும்
செந்தீச் சுடரிய வூழியும் பனியொடு
தண்பெய றலிய வூழியு மவையிற்
றுண்முறை வெள்ள மூழ்கி யார்தருபு
மீண்டும் பீடுயர் பீண்டி யவற்றிற்கும்
உள்ளீ டாகிய விருநிலத் தூழியும்
நெய்தலுங் குவளையு மாம்பலுஞ் சங்கமும்
மையில் கமலமும் வெள்ளமு நுதலிய
செய்குறி யீட்டங் கழிப்பிய வழிமுறை
கேழ றிகழ்வரக் கோலமொடு பெயரிய
ஊழி யொருவினை யுணர்த்தலின் முதுமைக்
கூழி யாவரு முணரா
ஆழி முதல்வநிற் பேணுதுந் தொழுதும்

நீயே, வளையொடு புரையும் வாலி யோற்கவன்
இளைய னென்போர்க் கிளையை யாதலும்
புதையிரு ளுடுக்கைப் பொலம்பனைக் கொடியோற்கு
முதியையென் போர்க்கு முதுமை தோன்றலும்
வடுவில் கொள்கையி னுயர்ந்தோ ராய்ந்த
கெடுவில் கேள்வியு ணடுவா குதலும்
இந்நிலத் தெரிபொரு டேரி னிந்நில
நின்னிலத் தோன்றுநின் றெனினிலச் சிறப்பே

ஓங்குயர் வானின் வாங்குவிற் புரையும்
பூணணி கவைஇய வாரணி நித்தில
நித்தில மதாணி யத்தகு மதிமறுச்
செய்யோள் சேர்ந்தநின் மாசி லகலம்
வளர்திரை மண்ணிய கிளர்பொறி நாப்பண்
வைவான் மருப்பிற் களிறு மணனயர்பு
புள்ளி நிலனும் புரைபட லரிதென
உள்ளுந ருரைப்போ ருரையொடு சிறந்தன்
றெடியா வுள்ளமொ டுருத்தொருங் குடனியைந்
திடியெதிர் கழறுங் காலுறழ் பெழுந்தவர்

Pour faucher, jeter bas leurs étendards, assourdir leurs oreilles,
Faire vaciller leurs tiares et ébranler la terre,
Ta conque aux éclats stridents ! Couronnes détruites, abattues,
Têtes jetées bas, de rouler avec les guirlandes !
—Comme tombent par terre par plusieurs myriades les grappes de fruits
Du faîte des hauts palmiers noirs
Sans qu'on touche les racines, la botte, les tiges ni les pousses—
Ebranlées, détachées, cueillies à la fois d'un seul coup,
Roulant ensemble, brisées, mises en tas, roulées et éparpillées,
Répandant la sanie, elles gisent au sol :
Ainsi détruit la vie douce de tes ennemis,
Chef meurtrier au combat, l'arme que Tu brandis !
Son aspect c'est KuRRam qui dévore d'un seul coup ses ennemis !
Sa couleur c'est la flamme dansante qui s'élève en scintillant sur l'or (en fusion).

Ton éclat resplendissant c'est le fameux beau joyau noir;
Tes yeux, deux fleurs de lotus réunies, pleins de gloire;
Ta parole, le jour qui luit; pour qui la considère,
Ta patience remarquable, c'est la terre immense;
Ta douceur envers tous, la plénitude du ciel.
C'est là la matière des Arcanes difficiles des *antaṇar* éloquents.
Tu ressembles à cela comme au reste; dans l'entre-deux
Comme en n'importe quoi, c'est Toi !

Ô Toi qui as le haut étendard au Bien-ailé à bec rouge !
Dans les paroles du maître (du sacrifice) énoncées dans la Révélation,
Dans ce qui tient attaché le bouc dans les sacrifices rituels,
Dans le fait d'activer la flamme brillante à l'éclat étincelant
Quand on a allumé selon la règle un grand feu, au chant glorieux des Arcanes,
Résident ta forme avec ta nourriture
Et ta venue contemplée par les *antaṇar*,
Conformément à Toi,
Et avec aussi l'accord des autres.

Dès qu'il Te vint à l'esprit de porter l'ambroisie à leur bouche,
Une nature qui ne vieillit pas et une inépuisable vigueur
Vinrent aux *amarar* de nature immortelle.
Toi qui es d'une nature [rare et fameuse], touchant tes pieds
De notre tête, nous aussi T'avons salué à maintes reprises,
Nous avons gardé l'âme constante, nous T'avons exalté, nous T'avons célébré.

கொடியறு பிறுபு செவிசெவிடு படுபு
முடிக ளதிரப் படிநிலை தளர
நனிமுரல்வளை முடியழிபிழிபு
தலையிறுபு தாரொடு புரள
நிலைதொலைபு வேர்தூர்மடல்
குருகு பறியா நீளிரும் பனைமிசைப்
பலபதி ஞயிரங் குலைதரை யுதிர்வபோல்
நில்லா தொருமுறை கொய்பு கூடி
ஒருங்குருண்டுபிளந்து நெரிந்துருள்புசிதறு
பளறுசொரிபு நிலஞ்சோரச்
சேரா ரின்னுயிர் செகுக்கும்
போரடு குருசினீ யேந்திய படையே
ஒன்ஞ ருடங்குண்ணுங் கூற்ற முடலே
பொன்னேர் பவிரழ னுடக்கத னிறனே

நின்னது திகழொளி சிறப்பிரு டிருமணி
கண்ணே, புகழ்சா ருமரை யலரிணைப் பிணையல்
வாய்மை வயங்கிய வைகல் சிறந்த
நோன்மை நாடி னிருநிலம் யாவர்க்கும்
சாய னினது வானிறை யென்னும்
நாவ லந்தண ரருமறைப் பொருளே
அவ்வும் பிறவு மொத்தனை யுவ்வும்
எவ்வயி னெயு நீயே

செவ்வா யுவணத் துயர்கொடி யோயே
கேள்வியுட் கிளந்த வாசா னுரையும்
படிநிலை வேள்வியுட் பற்றியாடு கொளலும்
புகழியைந் திசைமறை யுறுகனன் முறைமூட்டித்
திகழொளி யொண்சுடர் வளப்பாடு கொளலும்
நின்னுரு புடனுண்டி
பிறருடம் படுவாரா
நின்னெடு புரைய
அந்தணர் காணும் வரவு

வாயடை யமிர்தநின் மனத்தகத் தடைத்தர
மூவா மரபு மோவா நோன்மையும்
சாவா மரபி னமரர்க்காச் சென்றநின்
. . . . . மரபினெய் நின்னடி
தலையுற வணங்கினேம் பன்மாண் யாமும்
கலியி னெஞ்சினே மேத்தினேம் வாழ்த்தினேம்

Avec nos parents, nos alliés nous T'adorerons :
"Que notre esprit ne connaisse pas l'égarement !"

Gloire à Dieu
Chant de Kīrantaiyār
Musique de NaNNākaNār
Mélodie pālaiyāL

75 கடும்பொடுங் கடும்பொடும் பரவுதும்
கொடும்பா டறியற்க வெம்மறி வெனவே.

கடவுள் வாழ்த்து.
* கீரந்தையார் பாட்டு.
† நன்ணகணரிசை.
‡ பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 2 மரபிற்ருகிப் 4 செய்யக் 9-11 மவற்றுண்முறை வெள்ள மூழ்கி மீணடியாகுபபீடுயர்பீண்டியவதற்கு
(பி-ம்.) 14 நுதலிச் 17 யொருவனை
(பி-ம்.) 26 டேரினினனிலை 33 வைவாண் 34 புகர்பட 38 செவிசெவிடுபட
(பி-ம்.) 44 தலைத்தரை 51 நுடக்கத்தினிறறெ , நுடக்கினிறறெ 52 பிருட்டிரு
(பி-ம்.) 62 கோடலும் 63 மூட்டத் 64 கோடலும்
(பி-ம்.) 66 ருடம்பாடுவாரா 68 காணின் 69 தடைதர 70 மரபிணைவா நோன்மைச் 73 பலமாபனமா யாண்டுங் * . . . ணர்பாட்டு † மருத்துவ னல்லச்சுவனரிசை ‡ பண்ணுக் குறிஞ்சியாழ் பண்ணுப் பாலையாழ்

III

TIRUMĀL

Ô Noir ! ô Noir !
Pieds rouges immaculés qui coupent le cours des renaissances,
Ô Noir, à l'aspect et l'éclat de gemme !
Feu, vent, atmosphère, terre, eau, eux cinq,
Soleil, lune, bon ordre, cinq (planètes),
Rejetons de Titi, enfants de Viti,
Huit immaculés, onze roux,
Deux chevaux au galop, TarumaN et le Destructeur,
Trois fois sept mondes, et dans ces mondes les foules,
Ô Noir ! Nous avons dit ce qui est sorti de Toi,
En liste, selon le dire de la Parole ineffaçable.
Celui qui naquit dans la fleur du lotus fleuri
Dans le cours de la Parole, et son propre père,
C'est Toi : ainsi parlent les Arcanes difficiles des *antaṇar*.

C'est Toi qui as l'oiseau qui a tiré de sa détresse celle qui l'engendra
Grâce à l'ambroisie dérobée aux immortels aux belles parures éclatantes.
C'est Toi qui as un oiseau mâle pour bannière très haut dressée,
L'oiseau qui a tiré de sa détresse celle qui l'engendra.
Peut-il y avoir quelqu'un qui n'adore pas tes pieds rouges,
Toi qui d'un seul as couvert les sept mondes inférieurs ?
A l'ère où s'unirent la flamme rouge qui consume, KuRRaN, ÑamaN,
Et les soleils aux mille rayons immaculés,
Du fond de la mer Tu as extirpé la terre immense
Avec tes défenses, sanglier aux belles formes.
Pour que sèchent les eaux ruisselant du vaste ciel
Tu les assèchas par tes ailes, cygne mâle.
Tel est le chant de ceux qui Te chantent en Te désirant,
Divins de quatre sortes dans le Ciel et divins qui demeurent sur la Terre,
Et telle que le chant de ces chanteurs,
Telle aussi notre chanson !

Toi qui as tué la colère flamboyante de Crinière
Ainsi nommé pour sa crinière, tes bras sont comme ta gloire :
Un seul bras sans bienveillance qui s'est écarté de l'impartialité
Et a versé la bonne ambroisie avec un sourire devenu terrible;
Māl à deux bras !
Sage à trois bras ! Seigneur à quatre bras !
Puissant à cinq bras ! Long Vêḷ à six bras !
Etre à sept bras ! Eminent à huit bras !
Etre au renom éternel à neuf grands bras !

மூன்றும் பாடல்

திருமால்

(3) மாஅ யோயே மாஅ யோயே
மறுபிறப் பறுக்கு மாசில் சேவடி
மணிதிக ழுருபின் மாஅ யோயே
தீவளி விசும்பு நிலனீ ரைந்து
ஞாயிறுந் திங்களு மறனு மைவரும்
திதியின் சிறுரும் விதியின் மக்களும்
மாசி லெண்மரும் பதிஞ்ரு கபிலரும்
தாமா விருவருந் தருமனு மடங்கலும்
மூவே ழுலகமு முலகினுண் மன்பதும்
மாயோய் நின்வயிற் பரந்தவை யுரைத்தேம்
மாயா வாய்மொழி யுரைதர வலந்து
வாய்மொழி யோடை மலர்ந்த
தாமரைப் பூவினுட் பிறந்தோனுந் தாதையும்
நீயென மொழியுமா லந்தண ரருமறை

ஏளர், வயங்குபூ ணமரரை வெளவிய வமிழ்திற்
பயந்தோ ளிடுக்கண் களைந்த புள்ளினை
பயந்தோ ளிடுக்கண் களைந்த புள்ளின்
நிவந்தோங் குயர்கொடிச் சேவ லோய்நின்
சேவடி தொழாரு முளரோ வவற்றுட்
ஈழே ழுலகமு முற்ற வடியினை
தீசெங் கனலியுங் கூற்றமு ஞமனும்
மாசிலா யிரங்கதிர் ஞாயிறுந் தொகூஉம்
ஊழி யாழிக்க ணிருநில முருகெழு
கேழலாய் மருப்பி னுழுதோ யெனவும்
மாவிசும் பொழுகுபுனல் வறள வன்னச்
சேவலாய்ச் சிறகர்ப் புலர்த்தியோ யெனவும்
ஞாலத் துறையுட் டேவரும் வானத்து
நாலெண் டேவரும் நயந்துநிற் பாடுவோர்
பாடும் வகையேயெம் பாடறுமப்
பாடுவார் பாடும் வகை

கூந்த லென்னும் பெயரொடு கூந்தல்
எரிசினங் கொன்ரேய்நின் புகழுரு வினகை
நகையச் சாக நல்லமிர்து கலந்த
நடுவுநிலை திறம்பிய நயமி லொருகை
இருகை மாஅல்
முக்கை முனிவ நாற்கை யண்ணல்
ஐங்கைம் மைந்த வறுகை நெடுவேள்
எழுகை யாள வெண்கை யேந்தல்
ஒன்பதிற்றுத் தடக்கை மன்பே ராள

Puissant et fort à dix bras ! Vigueur à cent bras !
Guerrier armé de ruse aux mille bras déployés !
Ô le premier des mots antiques, à dix-mille bras !
Dieu connu des six, à cent mille bras !
Tant que cela seulement, non pas, Toi qui as un corps
Dont on ne sait pas la fin par un nombre aussi grand que plusieurs séries d'*āmpal* !
Pour penser ta grandeur, qui peux-Tu concevoir, sinon Toi,
Le premier des vieux mots d'antique nature ?

Pour tant de révélations largement déployées,
Pour la force, pour le cœur, pour l'intelligence, pour tout
Tu restes tel qu'on ne sait ni ta splendeur ni ta fin !
C'est Toi le chef des immortels aux bijoux d'or pur incrustés de gemmes,
Qui ont pour nourriture la lune au plein développement de son croissant,
Aux Seize doux rayons, (toute) beauté, fraîcheur, éclat et lumière.
C'est Toi le chef des démons qui ne ressemblent pas à ceux-ci (et de ceux-ci)
Qui, lorsque Tu arpentas la terre ferme, troublés, confus, fuyant au loin
Effrayés de Toi, ont plongé dans la mer, cependant que se relâchaient les liens de leurs guirlandes fraîches écloses.
Aussi le partage : "Ennemis ceux-ci, amis ceux-là"
Peut-il exister, pour ceux qui connaissent ta nature ?
Toi qui es appelé par ta propre monture d'oiseau mâle
Tenant en son bec le serpent aux milles têtes dressées
"Māl aux yeux rouges ! Oh !", Toi, Tu es le maître du temps.
Nous avons bien su ces qualités par le dire de "ê".

Dans le feu, Tu es l'ardeur; dans la fleur, Tu es la senteur;
Dans les pierres, Tu es le brillant; dans les mots, Tu es la vérité;
Dans la vertu, Tu es l'amour; dans la valeur, Tu es la force;
Dans les *veda*, Tu es l'arcane; dans les éléments, Tu es le primordial;
Dans le soleil ardent, Tu es l'éclat; dans la lune, Tu es la douceur;
Tu es tout cela, et dans tout cela Tu es l'essence;
Ainsi point de séjour ni de demeure; ton existence même,
Illusion aux inoubliables splendeurs : tel es-Tu !
Dans l'accomplissement des fonctions première, médiane et dernière,
Rien ne naît sans que Tu y naisses, mais rien ne T'a donné naissance.

Ô Toi qui es fleuri du *pūvai* qui ne vole pas !
La grâce pour parasol, avec le bon ordre pour le soutenir,

பதிற்றுக்கை மதவலி நூற்றுக்கை யாற்றல்
ஆயிரம் விரித்தகைம் மாய மள்ள
பதினா யிரங்கை முதுமொழி முதல்வ
நூறு யிரங்கை யாறறி கடவுள்
அனைத்து மல்லபல வடுக்க லாம்பல்
இனைத்தென வெண்வரம் பறியா யாக்கையை
நின்னைப் புரைநினைப்பி னீயல துணர்தியோ
முன்னை மரபின் முதுமொழி முதல்வ

நினக்குவிரிந் தகன்ற கேள்வி யனைத்தினும்
வலியினு மனத்தினு முணர்வினு மெல்லாம்
வனப்புவரம் பறியா மரபி னேயே
அணிநிழல் வயங்கொளி யீரெண் டங்கதிர்ப்
பிறைவளர் நிறைமதி யுண்டி
அணிமணிப் பைம்பூ ணமரர்க்கு முதல்வனீ
திணிநிலங் கடந்தக்காற் றிரிந்தயர்ந் தகன்றோடி
நின்னஞ்சிக் கடற்பாய்ந்த பிணிநெகிழ் பவிழ்தண்டார்
அன்னவர் படவல்லா வவுணர்க்கு முதல்வனீ
அதனுல், பகைவ ரிவரிவர் நட்டோ ரென்னும்
வகையு முண்டோநின் மரபறி வோர்க்கே
ஆயிர வணர்தலை யரவுவாய்க் கொண்ட
சேவ லூர்தியுஞ் செங்கண் மாஅல்
ஓவெனக் கிளக்குங் கால முதல்வனை
ஏஎன கிளத்தலி னினைமைநற் கறிந்தனம்

தீயினுட் டெறனீ பூவினு ணுற்றநீ
கல்லினுண் மணியுநீ சொல்லினுள் வாய்மைநீ
அறத்தினு ளன்புநீ மறத்தினுண் மைந்துநீ
வேதத்து மறைநீ பூதத்து முதலுநீ
வெஞ்சுட ரொளியுநீ திங்களு ளளியுநீ
அனைத்துநீ யனைத்தினுட் பொருளுநீ யாதலின்
உறைவு முறைவது மிலையே யுண்மையும்
மறவியில் சிறப்பின் மாயமா ரனையை
முதன்முறை யிடைமுறை கடைமுறை தொழிலிற்
பிறவாப் பிறப்பிலை பிறப்பித்தோ ரிலையே

பறவாப் பூவைப் பூவி னேயே
அருள்குடை யாக வறங்கோ லாக

Sans souffrir deux ombres, les trois fois sept mondes
C'est Toi qui les protèges sous une ombre unique.
Le néant, le quart, la moitié, un
Deux, trois, quatre, cinq
Six, sept, huit, neuf :
Tu as l'excellence dite par les nombres des âges de quatre sortes :
Noir aux yeux rouges, Blanc aux yeux noirs,
Vert aux yeux d'or, Māl aux yeux verts,
Droite et gauche, pot et charrue, pâtre et gardien,
Nature invisible, pensée jamais absente,
Permanence inaltérable, prince qui régit le monde,
Poète de la vieille littérature, chanteur à bonne lyre,
Riche aux guirlandes; Toi qui as la conque invincible,
Des vêtements tissés d'or, la couleur de conque sénestre,
Et le disque en ta dextre, lutteur fait pour le combat,
Epoux de Tiru, guerrier aux grandes victoires;
Toi dont le lotus épanoui, portant sur son fruit ton fils à la Parole,
Apparut au milieu de cet effrayant déluge,
Quant, à l'origine, la terre immense n'existait pas,
Ô l'ombre de ton disque !

Gloire à Dieu
Chant de KaṭuvaN I*ḷ*aveyiNaNār
Musique de PeṭṭaNākaNār
Mélodie pālaiyāL

இருநிழல் படாமை மூவே ழுலகமும்
ஒருநிழ லாக்கிய வேமத்தை மாதோ
பாழெனக் காலெனப் பாகென வொன்றென
இரண்டென மூன்றென நான்கென வைந்தென
ஆறென வேழென வெட்டெனத் தொண்டென
நால்வகை யூழியெண் ணவிற்றுஞ் சிறப்பினை
செங்கட் காரி கருங்கண் வெள்ளை
பொன்கட் பச்சை பைங்கண் மாஅல்
இடவல குடவல கோவல காவல
காணு மரப நீயா நினைவ
மாயா மன்ன வுலகாண் மன்னவ
தொல்லியற் புலவ நல்லியாழ்ப் பாண
மாலைச் செல்வ தோலாக் கோட்ட
பொலம்புரி யாடை வலம்புரி வண்ண
பருதி வலவ பொருதிறன் மல்ல
திருவின் கணவ பெருவிறன் மள்ள
மாநில மியலா முதன்முறை யமையத்து
நாம வெள்ளத்து நடுவட் டோன்றிய
வாய்மொழி மகனெடு மலர்ந்த
தாமரைப் பொகுட்டுநின் னேமி நிழலே.

கடவுள் வாழ்த்து.
கடுவனிளவெயினனார் பாட்டு.
பெட்டனுகனார் இசை.
பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 3 ழுருவின் 4 நிலநீர்
(பி-ம்.) 21 கூற்று
(பி-ம்.) 29 பாடருமுமப 32 புகழொருவின
(பி-ம்.) 44 வடுக்காம்பல்
(பி-ம்.) 50 வனப்பறியா 54 கடந்தகாற் 61 ஓஒவென
(பி-ம்.) 62 ஏஏயெனக்
(பி-ம்.) 80 யூழியுமெண் 85 மாயா மன்னவ 91 யமைந்த

IV

TIRUMĀL

Ayant écarté totalement les cinq obscurités et le cœur purifié par les quatre,
Guidés sur une unique voie, tes dévots T'ont adoré et exalté :
Ils ont exposé tes gloires ; dans leurs dires
Il n'y a rien pour T'émerveiller, nous le savons bien, mais
Que cela Te fasse rire au moins, que de parler de Toi pêle-mêle !
Le joyau saint, la mer quand s'est éteint le chant des vagues,
Les sombres (nuées) qui viennent chargées de pluie, aux trois ton corps noir est semblable.
Tu es celui dont le vêtement tranche sur ce corps noir ;
Tu es celui dont le disque tranche la vie de tes ennemis.

Ô Fortuné aux yeux rouges sans colère ! Pendant qu'à l'énoncé de ta gloire,
(IraṇiyaN), l'âme fumante (de rage) et le santal séché (sur sa poitrine)
Avait attaché, lié de bien des liens, PiruṅkalātaN,
Celui-ci tremblait fort, contracté par les souffrances prodiguées,
Mais, homme de la gloire partout répandue, son cœur ne parvenait pas à mépriser
L'homme du mépris, parce qu'il était son père ; Toi, Tu l'as méprisé,
Tu as embrassé la bonne poitrine de celui qui T'avait bien aimé,
Sur la poitrine comme une énorme montagne de celui qui s'était établi sans égal
Tu as marché pour anéantir sa furie haineuse ;
Avec des présages de calamités, au son du tambour qui tonne,
En même temps que les fragments de la colonne brisée qui vole en éclats,
Des lambeaux de chair tombaient nombreux, ô Toi dont les griffes excellent à lacérer !

Dans les temps anciens, porter sur ton cou noir et puissant,
Donner puis ordonner ce monde
N'a d'égal que le mont aux nombreuses gloires qui se dresse en son milieu.

Dans le soleil sont ta chaleur et ta lumière ;
Dans la lune, ta fraîcheur et ta douceur ;
Dans le nuage, ta fécondité et ta munificence ;
Dans la terre, ta tutelle et ta patience ;
Dans la fleur de *pūvai*, ta senteur et ton éclat ;

நான்காம் பாடல்

திருமால்

(4) ஐந்திரு ளறநீக்கி நான்கினுட் டுடைத்துத்தம்
ஒன்ருற்றுப் படுத்தநின் னுர்வலர் தொழுதேத்தி
நின்புகழ் விரித்தனர் கிளக்குங்கா லவைநினக்
கிறும்பூ தன்மைநற் கறிந்தே மாயினும்
நகுதலுந் தகுதியீங் கூங்குநிற் கிளப்பத்
திருமணி திரைபா டவிந்த முந்நீர்
வருமழை யிருஞ்சூன் மூன்றும் புரையு மாமெய்
மாஅ மெய்யொடு முரணிய வுடுக்கையை
நோனு ருயிரொடு முரணிய நேமியை

செயிர்தீர் செங்கட் செல்வநிற் புகழப்
புகைந்த நெஞ்சிற் புலர்ந்த சாந்திற்
பிருங்க லாதன் பலபல பிணிபட
வலந்துழி, மலர்ந்த நோய்கூர் கூம்பிய நடுக்கத்
தலர்ந்த புகழோன் ருதை யாகலின்
இகழ்வோன், இகழா நெஞ்சின னுகநீ யிகழா
நன்ரு நட்டவ னன்மார்பு முயங்கி
ஒன்ரு நட்டவ னுறுவரை மார்பிற்
படிமதஞ் சாம்ப வொதுங்கி
இன்ன லின்னரொ டிடிமுர சியம்ப
வெடிபடா வொடிதூட் டடியொடு
தடிதடி பலபட வகிர்வாய்த்த வுகிரின

புருவத்துக் கருவல் கந்தத்தாற்
ருங்கியிவ் வுலகந் தந்தடிப் படுத்ததை நடுவண்
ஓங்கிய பலர்புகழ் குன்றினே டொக்கும்

நின், வெம்மையும் விளக்கமு ஞாயிற்றுள
நின், தண்மையுஞ் சாயலுந் திங்களுள
நின், சுரத்தலும் வண்மையு மாரியுள
நின், புரத்தலு நோன்மையு ஞாலத்துள
நின், நாற்றமு மொண்மையும் பூவையுள

Dans l'eau, ton épiphanie et ton immensité ;
Dans l'éther, ta forme et le son de ta voix ;
Dans le vent, ta venue et ton retrait ;
Donc, ceci, cela proche et lontain, le reste,
Parti de Toi qui es la protection,
Se presse sous ton étreinte, en totalité.

Ô Toi qui as l'étendard haut dressé à l'oiseau mâle !
Toi qui as l'étendard haut dressé à l'oiseau mâle
Tu as un étendard haut dressé au palmier,
Tu as un étendard haut dressé à la charrue,
Tu as un étendard haut dressé à l'éléphant,
Mais Tu n'as pas un seul étendard haut dressé pour primer celui-là.
C'est le Bien-ailé qui mange la vie et le corps des serpents venimeux ;
Serpent ce qui s'enroule sur sa ceinture ;
Serpents, ses bracelets ; serpent, ce qui est sur sa tiare ;
Serpents, ses parures ; serpent, ce qui est sur sa tête ;
Serpents, les pointes de ses plumes ;
Serpents, ô Toi qui as maté la furie de tes adversaires, ces ornements d'or ;
Serpent, la proie attaquée par celui qui est sur ton étendard !

La colère qui inflige des maux cruels et la générosité,
La perversité et la droiture, la chaleur et la fraîcheur,
Là où elles sont, c'est Toi qui les as ; là où elles ne sont pas, c'est que Tu n'es pas.
Dans la vie de tes impies, dans la vie de tes fidèles,
Bouleversement ou sécurité ne sont pas ton fait ; pour Toi
Il n'y a ni ennemis ni amis :
Point de différence, pour ceux du moins qui Te comprennent fidèlement—s'il en est.
Tu n'as pas d'autre forme que celle que l'on saisit en son âme.
Sur ton corps de joyau choisi, siège de l'obscurité ravisseuse,
Tu as une guirlande de bouquets de basilic riant épanoui.
Toi dont la poitrine a cette tache pour parure qui ressemble à l'or !

Toi dont les yeux sont pareils au lotus à (plusieurs) rangs de pétales
Apparu sur Toi, Tu es difficile à mesurer ;
Toi qui as deux pieds plus glorieux que Toi-même,
Toi qui as une essence divine en sa plénitude, plus glorieuse que Toi-même !
Il y a en Toi d'autres choses que cela : ce sont

நின், தோற்றமு மகலமு நீரினுள
நின், உருவமு மொலியுமா காயத்துள
நின், வருதலு மொடுக்கமு மருத்தினுள
அதனுல், இவ்வு முவ்வு மவ்வும் பிறவும்
ஏம மார்ந்தநிற் பிரிந்து
மேவல் சான்றன வெல்லாம்

சேவலோங் குயர்கொடி யோயே
நின்னெனன் றுயர்கொடி பனை
நின்னெனன் றுயர்கொடி நாஞ்சில்
நின்னெனன் றுயர்கொடி யானை
நின், ஒன்ரு வுயர்கொடி யொன்றின்று
விடமுடை யரவினுட லுயிருருங் குவணம்
அவன், மடிமேல் வலந்தது பாம்பு
பாம்புதொடி பாம்புமுடிமேலன
பாம்புபூண் பாம்பு தலைமேலது
பாம்புசிறை தலையன
பாம்பு, படிமதஞ் சாய்த்தோய் பசும்பூணவை
கொடிமே லிருந்தவன் ருக்கிரை யதுபாம்பு

கடுநவை யணங்குங் கடுப்பு நல்கலும்
கொடுமையுஞ் செம்மையும் வெம்மையுந் தண்மையும்
உள்வழி யுடையை யில்வழி யிலையே
போற்ரு ருயிரினும் போற்றுந ருயிரினும்
மாற்றே மாற்ற லிலையே நினக்கு
மாற்ரே ரும்மிலர் கேளிரு மிலரெனும்
வேற்றுமை யின்றது போற்றுநர்ப் பெறினே
மனக்கோ ணினக்கென வடிவுவே றிலையே
கோளிரு ளிருக்கை யாய்மணி மேனி
நக்கலர் துழாஅய் நாறிணர்க் கண்ணியை
பொன்னிற் ரேன்றிய புனைமறு மார்ப
நின்னிற் ரேன்றிய நிரையிதழ்த் தாமரை
அன்ன நாட்டத் தளப்பரியவை
நின்னிற் சிறந்த நின்ரு ளிணையவை
நின்னிற் சிறந்த நிறைகட வுளவை
அன்னே ரல்லா வேறு முளவவை

Les difficiles Arcanes des *antaṇar*, comparables à Toi seul.

Avec ses nombreuses branches qui donnent une ombre épaisse et ses petites pousses de feu
Le banian, le *kaṭampu*, l' (île) au milieu de la bonne rivière,
La montagne dressée qui coupe le passage du vent, d'autres encore :
Toi qui as des noms différents qui conviennent à chacun de ces lieux !
Celui qui demeure en tous lieux, c'est Toi ! Celui qui siège
Dans les mains jointes en adoration de tes dévots, c'est Toi !
Celui qui est au service de chacun d'eux, c'est Toi !
Le rempart de toutes leurs entreprises, c'est Toi !

Gloire à Dieu !
Chant de KaṭuvaN I*ḷ*aveyiNaNār
Musique de PeṭṭaNākaNār
Mélodie pālaiyāL

65 நின்னே ரன்னே ரந்தண ரருமறை

அழல்புரை குழைகொழு நிழறரும் பலசினை
ஆலமுங் கடம்பு நல்யாற்று நடுவும்
கால்வழக் கறுநிலைக் குன்றமும் பிறவும்
அவ்வவை மேய வேறுவேறு பெயரோய்
70 எவ்வயி னெயு நீயேநின் னர்வலர்
தொழுதகை யமைதியி னமர்ந்தோயு நீயே
அவரவ ரேவ லாளனு நீயே
அவரவர் செய்பொருட் கரணமு நீயே.

கடவுள் வாழ்த்து.
கடுவனிளவெயினனார் பாட்டு.
பெட்டனைகனார் இசை.
பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 10 *நிற்புகழ்பு*
(பி-ம்.) 16 *நட்டவன்வண்ணமார்பு* 20 *வெடிபட* 21 *வகிர்தல் வாய்த்த* 22 *பூருவத்துக் ; கந்தரத்தாற்*
(பி-ம்.) 34 *நிற்பிரிந்த*
(பி-ம்.) 41 *ஒன்றுயர்கொடி* 42 *லுயிர் நுங்குவணம்*
(பி-ம்) 55 *போற்றினர்* 73 *காணழு*

V

CEVVÊL

Tu as plongé, pulvérisant les rochers, dans la mer immense, fraîche et sombre ;
Monté sur le gigantesque Piṇimukam, Tu as combattu et fait des ravages ;
Tu as lancé, en la faisant tournoyer et retentir, ta flamme de feu
Et coupé à la racine le manguier Cūr tremblant de détresse
(Avec) ta lance qui a exterminé totalement l'entourage des démons magiciens
Bons à tuer, aux actions malignes, qui n'hésitent pas à se nourrir de meurtre,
Et que leur nom assimile au groupe de ceux qui détiennent la victoire.
Tu as brisé la grande montagne nommée selon le *kuruku*,
Située sur le côté nord du frais continent de *nāval*,
Pour pratiquer un chemin dans cette montagne, ô six têtes tendres !

Six têtes tendres, douze bras comme des tambours,
Beauté de la couleur du soleil ! Toi qui as pris naissance dans le lotus
Fils du dieu qui consume ! Vêḷ rouge !
Ô Parfait ! ô Chef ! Ainsi parle, elle aussi, en de terribles fêtes
La fureur sacrée par quoi Te célèbre le vêlaN,
Et cela n'est ni vérité ni mensonge
Car puisque c'est Toi qui es la mesure de ce monde,
Toi qui es la gloire, Tu t'y retrouveras sans gloire.
Car la grandeur de leur renommée,
La bassesse de leur naissance,
Ne sont dans les autres qu'un effet de ton pouvoir !

Le Premier AntaṇaN en sa sagesse menant l'allure,
Monté sur le char-Terre attelé des chevaux-Veda,
Avec la montagne pour arc et le nāga pour corde,
Pour brûler d'une seule flèche de feu ces inexpugnables remparts de trois sortes
Et enflammer les horizons, il tira,
Puis il mangea sa part du sacrifice des immortels, le Voyant aux yeux verts.
Il se joignit à Umai, en de voluptueuses noces,
Et s'accomplissait l'union qui ne devait pas s'accomplir...

ஐந்தாம் பாடல்

செவ்வேள்

(5) பாயிரும் பனிக்கடல் பார்துகள் படப்புக்குச்
சேயுயர் பிணிமுக மூர்ந்தம ருழக்கித்
தீயழ றுவைப்பத் திரியவிட் டெறிந்து
நோயுடை நுடங்குகூர் மாமுத றடிந்து
வென்றியின் மக்களு ளொருமையொடு பெயரிய
கொன்றுண லஞ்சாக் கொடுவினைக் கொஃறகை
மாய வவுணர் மருங்கறத் தபுத்தவேல்
நாவலந் தண்பொழில் வடபொழி லாயிடைக்
குருகொடு பெயர்பெற்ற மால்வரை யுடைத்து
மலையாற்றுப் படுத்த மூவிரு கயந்தலை

மூவிரு கயந்தலை முந்நான்கு முழவுத்தோள்
ஞாயிற்றேர் நிறத்தகை நளினத்துப் பிறவியை
காஅய் கடவுள் சேஎய் செவ்வேள்
சால்வ தலைவவெனப் பேஎ விழவினுள்
வேல னேத்தும் வெறியு முளவே
அவை, வாயு மல்ல பொய்யு மல்ல
நீயே வரம்பிற்றிவ் வுலக மாதலிற்
சிறப்போய் சிறப்பின்றிப் பெயர்குவை
சிறப்பினு ளுயர்பாகலும்
பிறப்பினு ளிழி பாகலும்
ஏனோர்நின் வலத்தினதே

ஆதி யந்தண னறிந்துபரி கொளுவ
வேத மாபூண் வையத்தே ருர்ந்து
நாக நாணு மலைவில் லாக
மூவகை, ஆரெயி லோரழ லம்பின் முளிய
மாதிர மழலவெய் தமரர் வேள்விப்
பாக முண்ட பைங்கட் பார்ப்பான்
உமையொடு புணர்ந்த காம வதுவையுள்
அமையாப் புணர்ச்சி யமைய நெற்றி

Or celui qui a un œil frontal qui ne cille pas avait donné sa promesse
De s'abstenir, au Maître des sacrifices des célestes
Paré de joyaux rayonnants d'éclat ; sans y rien changer
Sous le prétexte que ce qu'il avait accordé était difficile, car il est le véridique
Celui qui possède la hache sans cesse rouge de feu
Débita le corps, à la confusion de ces sept mondes.
Ceux qui recueillirent l'embryon, les Sages au nombre de sept,
Comprirent bien, grâce à leur concentration, ce qu'était ce jeune corps expulsé :
Ce qui a été ainsi découpé en morceaux, si les épouses de grands pénitents
Dans leur chaste constance en faisaient mûrir les fragments découpés
Elles perdraient leur honneur : qu'il se porte lui-même ! dirent-ils
Et ils les versèrent avec les offrandes, ayant fait oblation dans le feu.
Les restes inaltérés respectés par les trois feux dressés dans le creuset aux offrandes,
Parmi les sept filles qui, sous le nom d'Āl, brillent au nord,
—A l'exception de CāliNi, l'une des constellations divines—
Six autres les mangèrent dans cet état.
Ainsi les épouses des grands ascètes, de chasteté irréprochable,
Sans qu'il y ait de faute en leur constance devinrent enceintes de Toi.
C'est dans un étang vert (fleuri) de *nīlam*, du très haut Himālaya
Qu'elles T'ont donné naissance, dit-on, sur une couche de lotus :
Ô MurukaN au grand renom ! A l'instant où Tu naquis
Le Seigneur des immortels dont il est difficile de posséder la gloire,
Prit son *vajra* qui crache le feu et, transgressant tout, pensa T'abattre :
Des six fragments différents devenus six êtres,
Tu Te fis un être unique—vive Toi ! —Enfant aux éminentes victoires !

Quand, par la lutte qui n'était qu'un jeu que Tu avais désiré, avec ton corps infantile,
PurantaraN fut réduit par tes mains nues,
ANalaN qui ignore la souffrance, l'ayant tiré de son corps,
T'a donné un coq sauvage (gage) de prospérité ; le Seigneur
Comblé de la richesse des cieux, l'ayant tiré de son corps,
T'a donné un paon orné de plumes à points éclatants ;
ÑamaN au sceptre parfait, l'ayant tiré de son corps,
T'a donné un chevreau gracieux de la chèvre aux yeux noirs.
Ainsi, offerts pour armes avec leurs vœux par eux et par d'autres,
Le chevreau, le paon, le mâle gallinacé,

இமையா நாட்டத் தொருவரங் கொண்டு
விலங்கென விண்ணோர் வேள்வி முதல்வன்
விரிகதிர் மணிப்பூ ணவற்குத்தா னீத்த
தரிதென மாற்றுன் வாய்மைய னுதலின்
எரிகனன் றுனுக் குடாரிகொண் டவனுருவு
திரித்திட் டோனிவ் வுலகேழு மருளக்
கருப்பெற்றுக் கொண்டோர் கழிந்தசே யாக்கை
நொசிப்பி னேழுறு முனிவர் நனியுணர்ந்து
வசித்ததைக் கண்ட மாக மாதவர்
மனைவியர் நிறைவயின் வசிதடி சமைப்பிற்
சாலார் தானே தரிக்கென வவரவி
உடன்பெய் தோரே யழல்வேட் டவ்வவித்
தடவுநிமிர் முத்தீப் பேணியமன் னெச்சில்
வடவயின் விளங்கா லுறையெழு மகளிருட்
கடவு ளொருமீன் சாலினி யொழிய
அறுவர் மற்றையோரு மந்நிலை யயின்றனர்
மறுவறு கற்பின் மாதவர் மனைவியர்
நிறைவயின் வழாஅது நிற்சூ லினரே
நிவந்தோங் கிமயத்து நீலப்பைஞ் சுனைப்
பயந்தோ ரென்ப பதுமத்துப் பாயற்
பெரும்பெயர் முருகநிற் பயந்த ஞான்றே
அரிதமர் சிறப்பி னமரர் செல்வன்
எரியுமிழ் வச்சிரங்கொண் டிகந்துவந் தெறிந்தென
அறுவேறு துணியு மறுவ ராகி
ஒருவனை வாழி யோங்குவிறற் சேஎய்

ஆரா வுடம்பினீ யமர்ந்துவினை யாடிய
போரால் வறுங்கைக்குப் புரந்தர னுடைய
அல்லலி லனலன் றன்மெய்யிற் பிரித்துச்
செல்வ வாரணங் கொடுத்தோன் வானத்து
வளங்கெழு செல்வன்றன் மெய்யிற் பிரித்துத்
திகழ்பொறிப் பீலி யணிமயில் கொடுத்தோன்
திருந்துகோன் ஞமன்றன் மெய்யிற் பிரிவித்
திருங்கண் வெள்யாட் டெழின்மறி கொடுத்தோன்
ஆஅங், கவரும் பிறரு மமர்ந்துபடை யளித்த
மறியு மஞ்ஞையும் வாரணச் சேவலும்

L'arc ligaturé avec des marques, le bois, l'épée,
La lance à pointe en forme de feuille, bien fixée, la hache, le pic,
Le feu aux rayons destructeurs, la guirlande, la cloche,
Tenant dans tes douze mains tous ces (attributs) de formes différentes,
Sur ce fruit (de lotus) rayé et (piqué) de points, Tu as dépassé les limites de la gloire
Du Seigneur des immortels du paradis sans tache !

Excepté ceux qui ont gardé le bon ordre en accueillant tes qualités,
Excepté ceux qui par leur constance font s'incliner les grands ascètes,
Ceux qui, l'âme maligne, acharnée à détruire, persévèrent dans la furie,
Ceux qui, détachés du bon ordre, sont sans honneur,
Ceux qui ont oublié les pratiques de la pénitence en les effaçant (par le vice),
Les ignorants qui prétendent qu'il n'y a pas de renaissance
N'atteindront pas ton ombre ; ceux qui sont comme eux, non,
Mais ceux qui sont comme les premiers l'atteindront. Aussi, notre requête
Ce n'est pas les biens matériels, l'or, la jouissance, mais de Toi
La grâce, l'amour, la vertu, ces trois,
Ô Toi qui as une guirlande luxuriante de *kaṭampu* aux grappes en rouleau

Gloire à Dieu !
Chant de KaṭuvaN I*ḷ*aveyiNaNār
Musique de KaṇṇaNākaNār
Mélodie pālaiyāL

பொறிவரிச் சாபமு மரனும் வாளும்
செறியிலை யீட்டியுங் குடாரியுங் கணிச்சியும்
தெறுகதிர்க் கனலியு மாலையு மணியும்
வேறுவே றுருவினிவ் வாறிரு கைக்கொண்டு
மறுவி றுறக்கத் தமரர் செல்வன்றன்
பொறிவரிக் கொட்டையொடு புகழ்வரம் பிகந்தோய்

நின்குண மெதிர்கொண்டோ ரறங்கொண்டோ ரல்லதை
மன்குண முடையோர் மாதவர் வணங்கியோ ரல்லதை
செறுதீ நெஞ்சத்துச் சினநீடி னேரும்
சேரா வறத்துச் சீரி லோரும்
அழிதவப் படிவத் தயரி யோரும்
மறுபிறப் பில்லெனு மடவோருஞ் சேரார்
நின்னிழ லன்னே ரல்ல தின்னோர்
சேர்வா ராதலின் யாஅ மிரப்பவை
பொருளும் பொன்னும் போகமு மல்ல நின்பால்
அருளு மன்பு மறனு மூன்றும்
உருளிணர்க் கடம்பி னெலிதா ரோயே.

கடவுள் வாழ்த்து.
கடுவனிளவெயினனார் பாட்டு.
**கண்ணனகனார் இசை.*
பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 4 நுணங்குசூர் 6 கொதிவினை 7 வல்லவுணர்
(பி-ம்.) 9 யுடைத்தம்மலை 12 நிறத்ததை 17 வரம்பிற் றுலக
(பி-ம்.) 19 ளுயர்வா 20 ளிழிவா 22 பரிக்கொளுவ
(பி-ம்.) 29 யமைக்க 33 மாற்றுதுவாய்மையதனுல் 34 கொண்டதன், கொண்டதைத் 36 கருவேற்று 40-41 தரிக்கென வலியுடன் பெய்தோர் 42 தடவுநிறை; மனைச்சில், மானைச்சில் 43 விளங்கிற்றுல்
(பி-ம்.) 51 செல்வன்றன் 53 மறுவராகிய 56 போரார்வறுங்கைக்கு 59 பிரிவித்துத் 62 வெளியாட்டு , வெள்ளாட்டு
(பி-ம்.) 68 றுருவினவ்வாறிரு , றுருவினவாறிரு 69 றுறக்கத்தவமரர் 70 வரம்பிறந்தோய் 71 ரறங்கேட்டோர் 73 நீட்டினேருஞ் 75 பழிதவப் 78 சேர்வர்நின்னிழலாதலின் * கண்ணகனார், கண்ணனகனார், கண்ணகனார்.

VI

VAIYAI

Les nuages ont puisé la mer comble, ont erré, ont fait leur plein. Pour
se délasser
En se débarrassant de leur charge d'eau débordante, ils ont plu à verse.
Pareille à celle qui a caché la terre, l'eau regorge en tous lieux ;
La faune de la montagne en est apeurée, les paons de la montagne
criaillent.
Arrachant les souillures des montagnes, en ruisseaux impétueux, l'eau
descend
En abondance par les nombreuses voies qui garnissent le pied des monts.
Sans faillir aux bons poèmes façonnés par la langue
Instruite et glorieuse de poètes à l'œuvre impeccable,
Elle survient, s'étale et se précipite, pour la prospérité des travaux ;
Voici qu'elle a bondi, l'eau fraîche et belle !

Porter de l'encens, des fleurs, des oblations, les objets du culte, le feu
et plusieurs choses,
Charger des parures normales en ce jour leurs joyeux amants,
C'est l'usage général pour l'arrivée de la Vaiyai.
Les bracelets serrent les bras, les anneaux de bras vont et viennent,
Les dessins (sur les poitrines) se brouillent, les belles rangées de
perles montrent leur corde,
Les colliers de perles aux faisceaux de rayons se troublent et se ternis-
sent,
Le rouge, absorbé par les ongles et les pommettes,
L'onguent qui orne les seins, coulent comme un abondant limon,
Feuilles et chevelures estompent la pâte de santal humide,
Les parures qui ballent sur les seins se mêlent à celles des poitrines,
Ceux qui ont un égal désir, la fermeté de leur âme est brisée :
Ainsi la Vaiyai a brisé ses berges comme des montagnes : "La Vaiyai
Avec les ailes de ses flots a brisé la garde de ses berges; battez tambours !"
Tandis qu'aux appels des gardes le tambour s'élève, la ville est en tumulte.

Alors, avec la majesté de leurs (mâles aux) faces tachetées, équipés pour
la guerre,
Les femelles des éléphants s'avancent par rangées, équipées pour l'eau.
Equipés de belles parures, jeunes gens et douces jeunes filles,
Equipés pour le bain et déclarant bien haut la lutte ouverte
Mettent leurs forces à s'emparer du rivage car c'est l'eau leur dangereux
objectif

ஆறும் பாடல்

வையை

(6) நிறைகடன் முகந்துராய் நிறைந்துநீர் துளும்புந்தம்
பொறைதவிர் பசைவிடப் பொழிந்தன்று வானம்
நிலமறை வதுபோன் மலிர்புன றலைத்தலைஇ
மலைய வினங்கலங்க மலைய மயிலகவ
மலைமாசு கழியக் கதழுமருவி யிழியும்
மலிநீ ரதர்பல கெழுவு தாழ்வரை
மாசில் பனுவற் புலவர் புகழ்புல
நாவிற் புனைந்த நன்கவிதை மாருமை
மேவிப் பரந்து விரைந்து வினைநந்தத்
தாயிற்றே தண்ணம் புனல் ;

புகைபூ, அவியா ராதனை யழல்பல வேந்தி
நகையமர் காதலரை நாளணிக் கூட்டும்
வகைசாலும் வையை வரவு ;

தொடிதோள் செறிப்பத் தோள்வளை யியங்கக்
கொடிசே ராத்திருக் கோவை காழ்கொளத்
தொகுகதிர் முத்துத் தொடைகலிழ்பு மழுக
உகிருங் கொடிறு முண்டசெம் பஞ்சியும்
நகிலணி யளறு நனிவண்டன் மண்ட
இலையு மயிரு மீர்ஞ்சாந்து நிழத்த
முலையு மார்பு முயங்கணி மயங்க
விருப்பொன்று பட்டவ ருளநிறை யுடைத்தென
வரைச்சிறை யுடைத்ததை வையை வையைத்
திரைச்சிறை யுடைத்தன்று கரைச்சிறை யறைகெனும்
உரைச்சிறைப் பறையெழ வூரொலித் தன்று ;

அன்று, போரணி யணியிற் புகர்முகஞ் சிறந்தென
நீரணி யணியி னிரைநிரை பிடிசெல
ஏரணி யணியி னிளையரு மினியரும்
ஈரணி யணியி னிகன்மிக நவின்று
தணிபுன லாடுந் தகைமிகு போர்க்கண்

Pour la guerre, pleine de charmes, où l'on s'ébat dans la fraîcheur de l'eau.
En rangs d'avant-garde, avec leurs armes
Pour entrer dans l'eau meurtrière, ils descendent.
D'autres sont montés sur la nuque des éléphants, d'autres sur des chevaux fiers et qui vont doucement,
D'autres ont des soufflets remplis de musc, d'autres des cornes d'eau parfumée,
D'autres ont des flotteurs de *kiṭai* blanc, d'autres des chars de *kiṭai* (peint);
Gênés dans leur allure, en masse intarissable
Serrée sur un seul chemin, ils se déplacent, au gré de leur monture.
La jeunesse des bourgs incapable d'avancer demeure sur place
Ceux qui ne se sentent pas assez forts en quête de chaque gué,
Ceux qui ne se sentent pas trop faibles en quête des flots nouveaux.
Lotions, pâtes, huiles et fleurs,
Déroulant ses parfums, c'est la venue de la rivière !

A la vue de la rivière déroulant ses parfums, perdus,
Pensant que l'eau est dénaturée, troublés par ces bains parfumés,
Les *antaṇar* férus de savoir, déconcertés, restent perplexes.
Des fleurs soyeuses passées, des guirlandes d'hommes et de femmes,
Des racines, des souches, des fruits verts, des tubercules,
Et la boisson des gens du peuple, à profusion,
Du *naRavam* filtré avec des fibres; puisqu'elles charrient tout cela,
On dit qu'elles ont perdu leurs bonnes qualités, qu'elles sont dénaturées, ces eaux qui viennent et s'étalent :
C'est la marche de l'eau qui remue la boue !

Au chant berceur du blanc ruisseau, limites abolies,
Aux chants d'éloge du vent puissant, de nulle forme, obstacles abolis,
Le lieu propice pour reposer entre leurs seins dans une nuit d'étreintes,
C'est la montagne de Celui aux guirlandes de fleurs, expliquent (les eaux)
A ceux qui n'y sont pas allés : elles descendent, cheminent, courent à travers la ville,
S'étalent sur les terres en révélant dès les premières clartés de l'aurore
Tout ce qu'a blessé, la nuit, Celui qui s'arme du mensonge :
C'est ainsi qu'elles se sont épanouies

துணிபுன லாகத் துறைவேண்டு மைந்தின்
அணியணி யாகிய தாரர் கருவியர்
அடுபுன லதுசெல வவற்றை யிழிவர்
கைம்மா னெருத்தர் கலிமட மாவினர்
நெய்ம்மாண் சிவிறியர் நீர்மணக் கோட்டினர்
வெண்கிடை மிதவையர் நன்கிடைத் தேரினர்
சாரிகை மறுத்துத் தண்டா வுண்டிகை
ஓரிய வுறுத்தர வூரூர் பிடந்திரீஇச்
சேரி யிளையர் செலவரு நிலையர்
வலிய ரல்லோர் துறைதுறை யயர

மெலிய ரல்லோர் விருந்துபுன லயரச்
சாறுஞ் சேறு நெய்யு மலரும்
நாறுபு நிகழும் யாறுவர லாறு ;

நாறுபு நிகழும் யாறுகண் டழிந்து
வேறுபடு புனலென விரைமண்ணுக் கலிழைப்
புலம்புரி யந்தணர் கலங்கினர் மருண்டு ;
மாறுமென் மலருந் தாருங் கோதையும்
வேருந் தூருங் காயுங் கிழங்கும்
பூரிய மாக்க ளுண்பது மண்டி
நாரரி நறவ முகுப்ப நலனழிந்து
வேரு கின்றிவ் விரிபுனல் வரவெனச்
சேருடு புனலது செலவு ;
வரையழி வாலருவி (?) வாதா லாட்டக்
கரையழி வாலருவிக் கால்பா ராட்ட
இரவிற் புணர்ந்தோ ரிடைமுலை யல்கல்
புரைவது பூந்தாரான் குன்றெனக் கூடார்க்
குரையோ டிழிந்துரா யூரிடை யோடிச்
சலப்படை யானிரவிற் ருக்கிய தெல்லாம்
புலப்படப் புன்னம் புலரியி னிலப்படத்
தான்மலர்ந் தன்றே

(பி-ம்.) 3 மலிபுனறலைக்கலைய 5 மருவிபொழியும் 6 மலிகதிர்பல ; தாலவரை 11 புகையூ , வேந்திய

(பி-ம்.) 12 காதலர் நாளணிகூட்டும் 14 செறுப்பத் 15 கொடிச் சேருத் திருக்கோவைகாழ்க்கொள 15 தொடைக்கலிழ் 17 முட்செம்பஞ்சியும் 19 மயிருந்திமிர்சாந்து 21 ருள்ளநிறை 23 யறையெனு

(பி-ம்.) 29 தண்புனல் 32 செலவுவறை யொழியா 37 ஓரிய முறுத்தர 39 யமர

(பி-ம்.) 41 நேயமு 44 கலுழை , கலிழ 49 நறவழகுவப்ப நலனணிந்து 52 வரையிழிவாலருவிபாதாலாட்ட

(பி-ம்.) 54 ரிடையல்கல் 55 கூட்டார்க் 57 சலப்படை தானிரவிற் 58 புலப்புடைப்புன்னம்புலரின் 61 வீழ்வார்க்கு 62 தாமவை 63 நணியுருவத் , நளியுருவத்

60 Les fraîches eaux de la Vaiyai tamoule !

La maîtresse : "En me dédaignant, c'est pour des amours nouvelles que tu les as cueillies ?"
Le héros : "Ces pousses fraîches, tu as bien compris, c'est cela même !"
La maîtresse : "Tu as tout brisé, toi qui fais l'empressé ! Avant, elles étaient toutes pleines de couleurs,
Pourquoi sont-elles fanées, vois-tu ?
65 On connaît ton secret maintenant. La guirlande sur ta poitrine est fanée
Et elle n'a pas accepté ta cueillette ? Avec dans tes mains ces fleurs que tu as cueillies
Elle n'a pas accepté tes avances ? Parle !"
Le héros : "C'est de monter sur un radeau décoré qui m'a retardé; ces pousses fraîches,
C'est à cause de l'eau qu'elles sont fanées. Montagne de Cêy ! Quelle belle crue,
70 N'est-ce pas, que la venue de la Vaiyai !"
La maîtresse : "Oui, oui, c'est bien pareil : notre belle passion amoureuse
Peut-elle demeurer toujours la même ? Bien vite
L'étiage et la crue ! — Ne jure pas ! — N'est-ce pas
La crue de la Vaiyai ? Tu as commis une faute !
75 Te mettre en retard pour un radeau, alors que j'habite tout près,
Ou réduire le *kuruku* à chercher (vainement) sa proie, selon que c'est la sombre saison des pluies
Ou le doux printemps, c'est bien cela la Vaiyai ? Ton amour
Vaut la Vaiyai, vois-tu !
Pareille à un arbre qui dans l'onde fraîche suit le fil de la rivière,
80 Ta poitrine a servi de radeau à celles qui ont su s'en emparer.
Sans avoir peur de rien, tu as passé la nuit entière...
Comme à travers la brèche colmatée d'un barrage de la Vaiyai
Le jet de l'eau fuse encore, maintenant que tu l'as rejointe
Pour apaiser la souffrance des brûlures que tu avais faites,
85 Prends garde que ta venue n'enflamme encore
Le cœur de celle aux yeux de qui vient une abondante rosée !"

Le héros : — "Une honnête fille se tenait sur la berge de l'étang glauque où je me baignais.
Sans rester là, elle a plongé dans le flot et s'est redressée; en se relevant,
Se trouvant mal, elle a glissé sur moi; l'atteindre, me relever, la soulever...
90 Le temps de la saisir, elle est déjà debout, l'innocente ! Qui donc est-elle
Celle que j'ai serrée contre moi comme une guirlande ? De quelle baignade s'agit-il ?"

தமிழ்வையைத் தண்ணம் புனல் ;

விளியா விருந்து விழுவார்க்குக் கொய்தோய்
தளிரறிந்தாய் தாமிவை
பணிபொசி பண்பபண் டெல்லா நனியுருவத்
தென்னே துவள்கண்டீ

எய்துங் களவினி நின்மார்பிற் றுர்வாடக்
கொய்ததும் வாயாளோ கொய்தழை கைபற்றிச்
செய்ததும் வாயாளோ செப்பு ;
புனைபுனை யேறத் தாழ்த்ததை தளிரிவை
நீரிற் றுவண்ட சேஎய்குன்றங் காமர்
பெருக்கன்றே வையை வரவு ;
ஆமா மதுவொக்குங் காதலங் காமம்
ஒருக்க வொருதன்மை நிற்குமோ வொல்லெச்
சுருக்கழு மாக்கழுஞ் சூளுறல் வையைப்
பெருக்கன்றே பெற்றுய் பிழை ;
அருகு பதியாக வம்பியிற் றுழ்ப்பிக்கும்
குருகிரை தேரக் கிடக்கும் பொழிகாரில்
இன்னிள வேனி லிதுவன்றே வையைநின்.....
வையை வயமாக வை ;
செல்யாற்றுத் தீம்புனலிற் சென்மரம் போல
வவ்வுவல் லார்புணை யாகிய மார்பினை
என்னும் பனியா யிரவெல்லாம் வைகினை
வையை யுடைந்த மடையடைத்தக் கண்ணும்
பின்னு மலிரும் பிசிர்போல வின்னும்
அனற்றினை துன்பவிய நீயடைந்தக் கண்ணும்
பனித்துப் பனிவாருங் கண்ணவர் நெஞ்சம்
கனற்றுபு காத்தி வரவு ;

நல்லாள் கரைநிற்ப நான்குளித்த பைந்தடத்து
நில்லா டிரைமூழ்கி நீங்கி யெழுந்தென்மேல்
அல்லா விழுந்தாளை யெய்தியெழுந் தேற்றியான்
கொள்ளா வளவை யெழுந்தேற்றுள் கோதையின்
உள்ளழுத்தி யாளெவளோ தோய்ந்த தியாதெனத்
தேறித் தெரிய வுணர்நீ பிறிதுமோர்

La maîtresse : — "C'est très clair, comprends-moi bien, ô Toi ! Peut-il y avoir
Une seule autre rivière ? C'est bien la rivière Vaiyai !"
Le héros : — "C'est bien la rivière Vaiyai" dis-tu; pourquoi me contredire ?
De ma main
J'ai touché ton sommet, fraîche ParaṅkuNRu !"

Les vieilles de la maison : — "Ne te fâche pas; avec celui qui redoute la colère
de tes yeux noircis
Délaisse ton humeur boudeuse, et prends tes ébats.
Excès de fâcherie, passion ruinée — pour une fille ! — En t'enflammant
Jusqu'à te fermer définitivement son cœur brisé,
Ne va pas sortir en pleine nuit; c'est cela qui serait une faute."
L'héroïne à la musicienne : "Ainsi parlèrent les femmes de la maison; priant,
louant, prenant peine,
Ces femmes habiles la firent réfléchir sur sa fâcherie, ma bonne !
Et eux de se réjouir et de se baigner et, la passion lançant ses vrilles,
De s'aimer, de se brouiller, de s'ébattre en tous lieux...
Que la passion qui est née et qui demeure dans le cœur de ceux qui se
baignent dans tes eaux,
Ô Vaiyai, en Toi ne se flétrisse jamais !

L'héroïne a appris que lors des fêtes aquatiques de la Vaiyai, le héros s'est uni avec sa maîtresse après avoir dissipé l'humeur qu'elle avait d'avoir entendu dire qu'il s'était baigné avec une concubine. Elle refuse l'entrée de sa maison en racontant à la musicienne venue en messagère les parures pour les fêtes aquatiques de la Vaiyai, et ce qui est arrivé à cette occasion.

Chant de ĀciriyaN nallantuvaNār
Musique de MaruttuvaN nallaccutaNār
Mélodie pālaiyāL

யாறுண்டோ விவ்வையை யாறு ;
இவ்வையை யாறென்ற மாறென்னை கையாற்
றலைதொட்டேன் றண்பரங் குன்று ;

சினவனின் னுண்கண் சிவப்பஞ்சு வாற்குத்
துனிநீங்கி யாட றொடங்கு துனிநனி
கன்றிடிற் காமங் கெடூஉ மகளிவன்
அல்லா நெஞ்ச முறப்பூட்டக் காய்ந்தே
வல்லிரு ணீய லதுபிழை யாகுமென
இல்லவ ராட விரந்து பரந்துழந்து
வல்லவ ரூட லுணர்த்தர நல்லாய்
களிப்பர் குளிப்பர் காமங் கொடிவிட
அளிப்ப துணிப்ப வாங்காங் காடுப
ஆடுவார் நெஞ்சத் தலர்ந்தமைந்த காமம்
வாடற்க வையை நினக்கு.

என்பது, வையைநீர் விழவணியிற் காதற்பரத்தை இற்பரத்தையுடன் நீராடினுன் தலைமகனெனக் கேட்டுப் புலந்தாளைப் புலவி நீக்கிப் புணர்ந்தானெனக் கேட்ட தலைமகள் வாயிலாகப் புக்க விறலிக்கு அவ்வையைநீர் விழவணியும் ஆங்குப்பட்ட செய்தியுங் கூறி வாயின் மறுத்தது.

* ஆசிரியன் நல்லந்துவனுர் பாட்டு.
மருத்துவன் நல்லச்சுதனுர் இசை.
பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 65 கனவினின் , நின்மார்விற் 68 தளரிய 71 மதுவொக்கு மாகாதாங்காமம் , காதரங் 74 பெற்றும்பிழை 75 வம்பிற்றுழ்ப் 76 கடக்கும் 77 லிதுவொன்றே

(பி-ம்.) 80 வவ்வல்லார் 84 நீயடைக்கண்ணும் 85 பனிற்றுப் 89 விழுந்தாரை

(பி-ம்.) 91 தோய்ந்தறியாதென 92 வுரைநீ 97 யாறுடங்கு 99 நெஞ்சமபூறபபூணடக்காய்ந்தே 101 இல்லவரூட

(பி-ம்.) * ஆசிரியர் நவ்வந்துவனுர்

VII

VAIYAI

Ayant parfaitement épuisé la mer fraîche, sombre et ondulée,
Aux éclats furieux d'un puissant tonnerre, sans garder plus longtemps le poids qu'il porte,
Se vidant comme un étang dont la digue est rompue, le ciel s'est éventré.
Les blancs ruisseaux brillants qui s'accrochent à chaque sommet,
— Dans les ténèbres de la nuit comme à la clarté du jour, sans dire d'aucun lieu qu'il est d'accès difficile,
Dans un mouvement pareil à celui des longues files de l'armée qui se dresse pour prendre le sol
Convoité par le roi du Sud au tambour qui bat la victoire —
Se sont gonflés de pluies et enrichis plusieurs fois d'(autres) eaux de crue :
Pour que prospère le bien-être, que prospère la beauté du pays, que prospèrent les champs,
Elle est venue, l'eau de la Vaiyai !

Elle s'est étendue sur l'herbe parfumée des sombres jardins épais,
Mêlée aux (fleurs) tombées des bouquets épanouis des *vêṅkai* aux branches éclatantes,
Sur chaque cime ardue que la pluie détrempe et ravage
Elle a arraché leurs racines aux grands arbres dont les branches ploient sous le vent :
Elle étale ainsi dans la plaine ce qui était sur les hauteurs.
Dans l'excès de joie des laboureurs, au son des tambours et grosses caisses,
Comme une jeune femme qui ne sait pas danser
Comme une fille gaie qui ne sait pas bouder,
Cheminant à sa guise, elle combat les obstacles qui l'arrêtent;
Comme on fait avec le mélange (pour s'enduire) le corps, préparé selon les règles,
Cachant au plus profond d'elle-même l'odeur de tous les jours,
Elle s'est fait une odeur nouvelle, la belle eau rouge !

D'un côté, on dit que l'étang dont l'eau a débordé
A submergé les fleurs des frais *kaLunīr*;
D'un côté, les petites filles qui les aimaient bien pleurent
En disant que leurs poupées dessinées sur le sable ont été effacées;
D'un côté bat le tambour *tuṭi* pour dire que des masses d'eau se sont répandues
Sur les gerbes moissonnées et sur le riz nouveau dans les champs;
D'un côté, on dit que l'inondation a cerné la ville;

ஏழாம் பாடல்

வையை

(7) திரையிரும் பனிப்பௌவஞ் செவ்விதா வறமுகந்
துரவுரு முடன்ருர்ப்ப வூர்பொறை கொள்ளாது
கரையுடை குளமெனக் கழன்றுவான் வயிறழிபு
வரைவரை தொடுத்த வயங்குவெள் ளருவி
இரவிருள் பகலாக விடமரிது செலவென்னது
வலனிரங்கு முரசிற் றென்னவ ருள்ளிய
நிலனுற நிமிர்தானை நெடுநிரை நிவப்பன்ன
பெயலாற் பொலிந்து பெரும்புனல் பலநந்த
நலனந்த நாடணி நந்தப் புலனந்த
வந்தன்று வையைப் புனல் ;

நளியிருஞ் சோலை நரந்தந் தாஅய்
ஒளிர்சினை வேங்கை விரிந்தவிண ருதிரலொடு
துளியி னுழந்த தோய்வருஞ் சிமைதொறும்
வளிவாங்கு சினைய மாமரம் வேர்கீண்
டுயர்ந்துழி யுள்ளன பயம்பிடைப் பரப்பி
உழவர் களிதூங்க முழவு பணிமுரல
ஆட லறியா வரிவை போலவும்
ஊட லறியா வுவகையள் போலவும்
வேண்டுவழி நடந்து தாங்குதடை பொருது
விதியாற்ரு னுக்கிய மெய்க்கலவை போலப்
பொதுநாற்ற முள்ளூட் கரந்து புதுநாற்றம்
செய்கின்றே செம்பூம் புனல் ;

கவிழ்ந்த புனலிற் கயந்தண் கழுநீர்
அவிழ்ந்த மலர்மீ துற்றென வொருசார்
மாதர் மடநல்லார் மணலி னெழுதிய
பாவை சிதைத்த தெனவழ வொருசார்
அகவய லிளநெல் லரிகாற் சூடு
தொகுபுனல் பரந்தெனத் துடிபட வொருசார்
ஓதஞ் சுற்றிய தூரென வொருசார்

D'un côté, on dit que dans le ciel les nuages n'ont plus de bondes;
On dit qu'elle a gagné le quartier des chanteurs;
On dit qu'elle a atteint le bourg des danseurs;
On dit que les bras de l'inondation sont venus entourer les champs;
On dit que les (poissons) *vāḷai* des champs ont mangé les spathes;
On dit que les champs ensemencés sont devenus des plateaux (arides).

A la hâte, comme lorsque croît leur désir d'union
Avec les beautés aux parures brillantes qui ne comprennent rien à leurs explications,
Florissants comme *vāḷai* lors du frai, en compagnie de leurs parents,
Les laboureurs des champs se sont égaillés dans les flots bondissants.
Protégée par deux rives pareilles à des montagnes érodées,
Elle porte maints fardeaux d'écume pareils à des montagnes;
Couronnée de fleurs, elle s'étale dans les jardins;
Ceux qui sont pressés de s'y ébattre, porteuses de guirlandes choisies,
Porteurs de fraîches guirlandes fleuries,
Elle leur fixe des feuilles tendres aux oreilles et leur prend leurs couronnes;
Bracelets, bagues, *toyyakam*, belles étoffes,
Mêkalai, *kāñci*, anneaux de bras,
Elle est de nature à s'emparer de tout, comme le roi du Sud
Entre sur le sol conquis de ses adversaires,
Voilà la beauté de la Vaiyai de celui dont les armées ont tué les ennemis!

Les (jeunes femmes) qui jouaient dans la rivière du Chef aux qualités accomplies,
Tandis qu'elles s'aspergeaient en se lançant de l'eau, leurs yeux de fleurs pures
Ne bronchaient pas; alors, une d'entre elles
Se protégeant de ses mains,
Une autre, fièrement, lui mit sa chaîne autour de ses épaules, douces comme un oreiller orné de cannes à sucre,
Et la fit prisonnière; un beau rameau d'or,
Apitoyé, bondit pour ôter les liens de ses mains.
Par l'éclat des yeux où brille le noir, pareils à une petite mangue tranchée au fer,
La nouvelle eau rouge a tourné au noir.
Ainsi se présente la crue de la Vaiyai !

Quand, pour ôter la fraîcheur de son corps aux parures de bain, objet de convoitise,
Elle prit la forte liqueur de *naRā* où bourdonnent les insectes, ses yeux étaient de *neytal*;

கார்தூம் பற்றது வானென வொருசார்
பாடுவார் பாக்கங் கொண்டென
ஆடுவார் சேரியடைந்தெனக்
கழனிவந்து கால்கோத்தெனப்
பழனவாளை பாளையுண்டென
வித்திடுபுல மேடாயிற்றென
உணர்த்த வுணரா வொள்ளிழை மாதரைப்
புணர்த்திய விச்சத்துப் பெருக்கத்திற் றுனைந்து
சினைவளர் வாளையிற் கிளையொடு கெழீஇப்
பழன வுழவர் பாய்புனற் பரத்தந்
திறுவரை புரையுமா றிருகரை யேமத்து
வரைபுரை யுருவி னுரைபல சுமந்து
பூவேய்ந்து பொழில்பரந்து
துனைந்தாடுவா ராய்கோதையர்
அலர்தண்டா ரவர்காதிற்
றளிர்செரீஇக் கண்ணிபறித்துக்
கைவளை யாழி தொய்யகம் புனைதுகில்
மேகலை காஞ்சி வாகு வலயம்
எல்லாங் கவரு மியல்பிற்றுய்த் தென்னவன்
ஒன்ற ருடைபுலம் புக்கற்றுன் மாறட்ட
தானையான் வையை வனப்பு ;

புரிந்த தகையினன் யாருடு வாருட்
டுரந்து புனறூவத் தூமலர்க் கண்கள்
அமைந்தன வாங்க ணவரு ளொருத்தி
கைபுதைஇ யவளை
ஏக்கழுத்து நாணுற் கரும்பி னணைமென்றோள்
போக்கிச் சிறைபிடித்தா ளோர்பொன்னங் கொம்பு
பரிந்தவளைக் கைப்பிணை நீக்குவான் பாய்வாள்
இரும்பீர் வடியொத்து மைவிளங்குங் கண்ணெளியாற்
செம்மைப் புதுப்புனல் சென்றிரு ளாயிற்றே
வையைப் பெருக்கு வடிவு ;

விரும்பிய வீரணி மெய்யீரந் தீரச்
சுரும்பார்க்குஞ் சூர்நறு வேந்திளள் கண்ணெய்தல்

Et quand elle but force *naRā*, ses yeux
Montrèrent de grandes (fleurs de) *naRā* qui donnent tant de joie.
Ayant vu et loué la nature de ses yeux, appréciant en ménestrel
Ce regard plein de grâce, il le chanta de plusieurs chants;
Sans comprendre ces chants, une autre en perdit la tête.
Alors, très ennuyé, se disant "Qu'est-ce qui peut m'arriver ?"
(Notre héros) à la bonne et large poitrine, en tremblant, se rapprocha d'elle.
Tandis que sur ses yeux rouges encore la rougeur de la fâcherie s'étale,
Au milieu de ces jeux pleins de variété, parmi ces gentes dames,
Elle remet sur sa rancune, met en pièces sa guirlande, avec une violente colère.
Tandis que son aimé, qui a vu la beauté de son corps qui joue dans la rivière,
A prosterné sur la sainte terre son corps enduit de pâte (de santal), foulant sa tête,
Elle s'obstine dans une colère sans fin, pendant que dans l'eau rouge
La ville joue.

S'unissent la chanson et le luth sur lequel se combinent et s'élèvent
Les sept modes épris de la douce musique des cordes torses.
La flûte donne le ton; le son du tambour s'élève.
Danseuses professionnelles et comédiens commencent à danser.
Avec la beauté de l'eau dont le courant bataille,
Tout cela est pareil au vacarme qui se mêle au fracas du tonnerre.
Vaiyai aux flots effrayants, tu te pares la tête avec les guirlandes
De ceux qui jouent dans l'eau qui baigne le bord de la rive aux beaux *marutam* !
Chantant tes bienfaits, puissions-nous être heureux en atteignant l'aurore,
Sans être jamais privés de plonger en toi comme nous en avons eu aujourd'hui l'occasion !

La duègne, heureuse d'avoir entendu dire que le héros a pris ses ébats dans l'eau avec l'héroïne, demande à la suivante : "Raconte-moi les plaisirs de vos ébats dans ces fêtes de l'eau." Celle-ci raconte la joie de ces festivités aquatiques, diverses autres sortes de plaisirs, et où en est l'amour du héros. Elle conclut : "Puissions-nous obtenir toujours les plaisirs de ces fêtes de l'eau !"

Chant de MaiyôṭakkôvaNār
Musique de Piṭṭāmattar
Mélodie pālaiyāL

பேர்மகிழ் செய்யும் பெருநகுப் பேணியவே
கூர்நகு வார்ந்தவள் கண் ;
கண்ணியல் கண்டேத்திக் காரிகைநீர் நோக்கினைப்
பாணு தரித்துப் பலபாட வப்பாட்டுப்
பேணு தொருத்தி பேதுற வாயிடை
என்னை வருவ தெனக்கென் றினையா
நன்னெமர் மார்ப னடுக்குற நண்ணிச்
சிகைகிடந்த வூடலிற் செங்கண்சேப் பூர
வகைதொடர்ந்த வாடலு ணல்லவர் தம்முட்
பகைதொடர்ந்து கோதை பரியூஉ நனிவெகுண்
டியாருடு மேனி யணிகண்ட தன்னன்பன்
சேருடு மேனிதிரு நிலத்துய்ப்பச் சிரமிதித்துத்
தீர்வில தாகச் செருவுற்றுள் செம்புனல்
ஊருட னுடுங் கடை ;

புரிநரம் பின்கொளைப் புகல்பாலை யேழும்
எழுஉப்புணர் யாழு மிசையுங் கூடக்
குழலளந்து நிற்ப முழவெழுந் தார்ப்ப
மன்மகளிர் சென்னிய ராட றொடங்கப்
பொருதிழி வார்புனற் பொற்பஃ
துருமிடி சேர்ந்த முழக்கம் புரையும்
திருமருத முன்றுறை சேர்புனற்கண் டுய்ப்பார்
தாமந் தலைபுனை பேத நீர்வையை
நிற்பயம் பாடி விடிவுற் றேமாக்க
நிற்படிந்து நீங்காமை யின்றுபுணர்ந் தெனவே.

என்பது, தலைமகன் தலைமகளோடு புனலாடினனெனக் கேட்டு இன்புற்ற செவிலித் தாய் தோழியை நீங்களாடிய புனலணியின்பம் கூறுகென்றுட்கு அப்புனலணியின்பமும் பல்வேறு வகைப்பட்ட இன்பமும் தலைமகன் காதன்மையும் கூறி என்றும் இந்த நீரணியின்பம் பெறுக யாமென்றது.

மையோடக் கோவனூர் பாட்டு.
பித்தாமத்தர் இசை.
பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 6 *வலனீங்கு* 7 *நிரப்பன்ன , நிமிர்ப்பன்ன*
(பி-ம்) 16 *முழவுப்பணை* 20 *மெய்க்கலனவை* 27 *லரிகால்சூடு*
(பி-ம்.) 31 *பாகங், பக்கங்* 43 *துணைந்தாடுவர்*
(பி-ம்.) 56 *பொகுறைபிடித்தாள்* 58 *வடியொத்த* 63 *பௌமகிழ்ச்*
(பி-ம்.) 70 *சேப்புச்சார* 72 *நகைவெகுண்டு, நகவெகுண்டு* 78 *எழுப் புணர்* 79 *முழுவிழிந்தார்ப்ப*
(பி-ம்.) 80 *மனைமகளிர் , மணமகளிர்* 84 *தலைபுனைபௌவநீர்* 85 *பயம்பாராட்டி* 86 *நீங்காது புணர்ந்தெனவே*

VIII

CEVVÊL

Sur la terre — Celui qui a le basilic épanoui, la richesse à profusion
Et l'étendard dressé à l'oiseau, Celui qui monte le taureau,
Le Premier sur la fleur (de lotus), les Douze sortis de lui
Qui dissipent l'obscurité du monde,
Les Deux qui parlent remèdes, les Huit aux œuvres parfaites,
Les Onze Chefs nommés d'après le Prince d'Ātirai,
Les Gardiens des bonnes directions,
Ceux-là et d'autres, immortels et démons,
Les Princes de l'ascèse parfaite selon l'antique Parole d'accès difficile—
Ce qui les retient, à cause de Toi,
C'est ParaṅkuNRu, comparable au mont Himālaya.

Célèbre dans le mont Himālaya,
Il est un étang, toujour le même,
Où ne se fanent jamais les brillantes touffes de fleurs où naissent des éclairs
Du lotus à plusieurs rangées de pétales où Tu naquis : pareil à lui,
Le lac où se jettent les ruisseaux de ta montagne !
Prince, le barrit de ton éléphant, à l'entendre,
Est de même nature que la voix des (nuages) noirs;
Quand il entend sa voix, le coq crie à faire trembler la montagne,
L'éléphant à l'abondant *mada* clame en réponse,
Et s'en font écho les clameurs des grottes de montagne.
Avec une musique de luth ou de flûte à cinq ou à sept trous, groupés par affinités de couleurs
Bourdons, abeilles et mouches à miel bourdonnent, les étangs fleurissent
Les buissons de *koNRai* épanouissent leurs bouquets, les fleurs des plantes grimpantes
Fleurissent embaumées, les *kāntaḷ* en fleurs parfument alentour,
Des fleurs bien ouvertes, de plusieurs sortes, embaument et sécrètent le nectar,
Elle a l'éminence de ce vent du Sud qui vient doucement, oui,
La route qui va de ta montagne à Kūṭal.

Ô Toi dont la lance brillante a brisé une montagne !
Que s'élève le son du tambour orné qui se mêle aux mariages dans Kūṭal,
— Tel la mer troublée et agitée par le vent,
Tel la voix des nuages qui boivent la mer sombre,
Tel l'énorme tonnerre d'Indra qui tonne la foudre —,
A chaque roulement du (tambour de) mariage, tonne en écho

எட்டாம் பாடல்

செவ்வேள்

(8) மண்மிசை யவிழ்துழாய் மலர்தரு செல்வத்துப்
புண்மிசைக் கொடியோனும் புங்கவ மூர்வோனும்
மலர்மிசை முதல்வனு மற்றவ னிடைத்தோன்றி
உலகிரு ளகற்றிய பதின்மரு மிருவரும்
மருந்துரை யிருவருந் திருந்துநூ லெண்மரும்
ஆதிரை முதல்வனிற் கிளந்த
நாதர்பன் னெருவரு நன்றிசை காப்போரும்
யாவரும் பிறரு மமரரு மவுணரும்
மேவரு முதுமொழி விழுத்தவ முதல்வரும்
பற்ரு இன்றுநின் காரண மாகப்
பரங்குன் றிமயக் குன்ற நிகர்க்கும் ;

இமயக் குன்றினிற் சிறந்து
நின்னீன்ற நிரையிதழ்த்தாமரை
மின்னீன்ற விளங்கிணரூழா
ஒருநிலப் பொய்கையோ டொக்குநின் குன்றின்
அருவிதாழ் மாலைச் சூன ;
முதல்வநின் யானை முழக்கங் கேட்ட
கதியிற்றே காரின் குரல் ;
குரல்கேட்ட கோழி குன்றதிரக் கூவ
மதநனி வாரண மாறுமா றதிர்ப்ப
எதிர்குதி ராகின் றதிர்ப்பு மலைமுழை
ஏழ்புழை யெம்புழை யாழிசைகேழ்த் தன்னவினம்
வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிறிரப்பச் சூனமலரக்
கொன்றை கொடியிண ரூழ்ப்பக் கொடிமலர்
மன்றல மலர மலர்காந்தள் வாய்நாற
நன்றவிழ் பன்மலர் நாற நறைபனிப்பத்
தென்ற லசைவரூஉஞ் செம்மற்றே யம்மநின்
குன்றத்தாற் கூடல் வரவு ;

குன்ற முடைத்த வொளிர்வேலோய் கூடல்
மன்றல் கலந்த மணிமுரசி னுர்ப்பெழக்
காலொடு மயங்கிய கலிழ்கடலென
மால்கடல் குடிக்கு மழைக்குரலென
ஏறதிர்க்கு மிந்திர னிருமுருமென
மன்ற லதிரதிர மாறுமா றதிர்க்குநின்

Le langage retentissant de ta montagne.
Par le bourdonnement des essaims d'abeilles envoyées par elles en messagères,
Il est rumeur de l'amour (des filles) aux remparts de l'antique cité.

Le héros : — "La jouissance sans contraintes qui fait s'unir dans la montagne,
Sur la couche d'un beau jardin fleuri, avec une passion insatiable,
Les filles aux yeux plus beaux qu'une moitié de petite mangue verte, au teint de pousse de manguier,
Aux épaules de bambou tendres et élancées, aux bracelets serrés;
La bonne union des *makaNRil* errants sur les fleurs épanouies,
Où la femme soumise n'est jamais séparée de la large poitrine de son vaillant (époux),
Dans un amour jamais blasé, d'une jouissance infinie ;
Ces joies intarissables, la fraîche ParaṅkuNRu
Est justement célèbre pour les prodiguer sans oublier personne !"

L'héroïne : —"Maintenant, tu es tout imprégné du parfum des étrangères ; là-bas,
Pour danser avec celles qui ont des yeux de fleur humide, tu rentres
Chaque soir au sourire des fleurs ! Cesse tes serments habituels,
Toi qui pars au matin pour rentrer le soir !"

Le héros : —"Par le grand parc de la Vaiyai au sable doux,
Par le flanc de la montagne qui verse la rosée, par les Voyants,
Ne sois pas en colère, toi dont les yeux noircis sont des fleurs ! Tu parles d'autre chose : ce parfum,
C'est l'haleine du vent qui se répand sur les fleurs et les fruits ;
Ne sois pas trop en colère !"
L'héroïne : —"Arrête tes Serments !"
La suivante : —"Le temps que je parle, arrête, hé, là ! Tu as le temps, toi et tes serments !
Indigne, indigne fils né de nobles parents !
Elle est l'unique fille de celle qui lui a donné naissance,
"Avec ses yeux humides peints d'un collyre noir et ses bijoux éclatants,
Pour celle qui l'a fait naître
Elle est une fille unique ! C'est ainsi, et je ne le savais pas. Tiens,
J'ai touché le sable de la Vaiyai en crue, j'ai touché
Le pied de la fraîche ParaṅkuNRu de Vêḷ qui donne le mariage," diras-tu.
Est-ce là l'amitié que tu as pour ce sable (qui est comme ta) famille ?
L'affection que tu as pour la sainte montagne de Celui qui règne sur les sept mondes, quelle pitié !

குன்றங் குமுறிய வுரை ;
தூதேய வண்டின் றெழுதி முரல்வவர்
காதன்மூ தூர்மதில் கம்பலத் தன்று ;

வடுவகிர் வென்றகண் மாந்தளிர் மேனி
நெடுமென் பணைத்தோட் குறுந்தொடி மகளிர்
ஆராக் காம மார்பொழிற் பாயல்
வரையகத் தியைக்கும் வரையா நுகர்ச்சி
முடியா நுகர்ச்சி முற்றுக் காதல்
அடியோர் மைந்த ரகலத் தகலா
அலர்ளெமன் மகன்றி னன்னர்ப் புணர்ச்சி
புலரா மகிழ்மறப் பறியாது நல்கும்
சிறப்பிற்றே தண்பரங் குன்று ;

இனிமன்னு மேதிலர் நாறுதி யாண்டுப்
பனிமலர்க் கண்ணுரோ டாட நகைமலர்
மாலைக்கு மாலை வருஉம் வரைசூணில்
காலைப்போய் மாலை வரவு ;

இனிமணல் வையை யிரும்பொழிலுங் குன்றப்
பனிபொழி சாரலும் பார்ப்பாரும்.....
துனியன் மலருண்கண் சொல்வேறு நாற்றம்
கனியின் மலரின் மலிர்கால்சீப் பின்னது
துனிய னனிநீநின் சூள் ;

என்பாணி நின்னி லெலாஅபாணி நீநின்சூள்
சான்றுள ரீன்ற தகாஅத் தகாஅமகாஅன்
ஈன்றுட் கொருபெண் ணிவள் ;
இருண்மையீ ருண்க ணிலங்கிழை யீன்றுட்
கரியளோ வாவ தறிந்திலே னீதா
வருபுனல் வையைமண ரெட்டேன் றருமணவேள்
தண்பரங் குன்றத் தடிதொட்டே னென்பாய்
கேளிர் மணலின் கெழுவு மிதுவோ
ஏழுலகு மாளி திருவரைமே லன்பளிதோ

(பி-ம்.) 10 காரணம் பரங்குன்று 12 சிறந்த 19 குன்றதிர்கூவ , குன் றெதிர்கூவ 23 நனை வீழ்தும்பிவண்டொ டினமிஞிறு

(பி-ம்.) 25 மன்றன்மலர 27 தென்றலசைவுந்தகைமைத் தேவருஉள் 29 வொளிறுவேலோய்

(பி-ம்.) 55-6 சூள்சூளேல் பாணி

(பி-ம்.) 62 தன்பரங்குன்று 66 லணங்குடகானமெய் 68 யாவரடி

(பி-ம்.) 74 கயவருநெய்தல் 75 வாணுதலார்

Si tu fais serment par le gracieux Muruku de m'accorder tes bonnes grâces,
Sa lance, sûr, et les fées qui ne font jamais grâce, te dévoreront.
Mais, face à l'ombre de sa lance et au paon que monte le Désireux de victoire,
Et même si tu as touché les pieds des vertueux, ne jure point par ces deux-là.
Toi qui profères ton serment par la fille du KuRavaN, éh, là ! ne le profère pas !
Maître, si tu jures, ne profère pas ton serment par la gloire du sable qui sied à la Vaiyai,
Ni par la montagne dont on touche le pied."

Le héros : —"Qui (de nous deux peut) partir, qui revenir, qui interroger, qui répondre ?
"Le serment que tu prononces est un serment sans valeur," dis-tu, toi aux seyantes parures !
Celle qui a les yeux noircis et fiers, pétales du *naRavam* recherché
Pour le rire embaumé de ses boutons parfumés, fleurs de *neytal* épanouies dans les étangs, le front brillant,
Les dents blanches comme des perles fines, plus belles que des boutons de jasmin,
Ce qu'elle a dit n'est ni la réalité ni un rêve risible.
Pour me conduire selon les allégations de sa colère, Dieu me poindra d'une trop ardente peine !
Apaisez-le ! Rassemblez-vous à ses pieds ! Proclamez-le partout :
Nous le couvrirons de fleurs, nous le nourrirons d'offrandes,
Nous lui ferons entendre les mesures de nos chants ; nous ferons s'élever le son du (tambour) *kiṇai*,
Sur la fraîche ParaṅkuNRu où l'on adore les pieds de MurukaN !"

La suivante : —"Toi qui as des parures de choix ! Allez !" dis-tu. Eh là ! Nous le savons bien,
Que ton serment sans vérité s'accroche à toi, qui ne mens à personne !
Si tu viens plusieurs fois, au cours de la saison, c'est moi que tu verras,
Devançant les attaques
Du taureau qui méprise l'immense autorité du buffle : tête inclinée,
Par un effet de sa grâce, ayant frappé de sa main la cloche suspendue là,
Celle qui porte des rangées de bracelets, en train de te soulager (du poids) de ton faux serment.

(Venues) de la montagne à cime élevée battue par les vents,
Les averses font pousser les branches fraîches

என்னை யருளி யருண்முருகு சூள்சூளின்
நின்னை யருளி லணங்கான்மெய் வேறின்னும்
விறல்வெய்யோ னூர்மயில் வேனிழ னேக்கி
அறவ ரடிதொடினு மாங்கவை சூளேல்
குறவன் மகளாணை கூறேலா கூறேல்
ஐய சூளி னடிதொடு குன்றெடு
வையைக்குத் தக்க மணற்சீர்சூள் கூறல்

யார்பிரிய யார்வர யார்வினவ யார்செப்பு
நீருரைசெய் நீர்மையில் சூளென்றி நேரிழாய்
கயவாய நெய்தலலர் கமழ்முகை மணநகை
நயவரு நறவிதழ் மதருண்கண் வாணுதல்
முகைமுல்லை வென்றெழின் முத்தேய்க்கும் வெண்பல்
நகைசான்ற கனவன்று நனவன்று நவின்றதை
இடுதுனி கையாரு வெற்றுயர் கூரச்
சுடுமிறை யாற்றிசி னடிசேர்ந்து சாற்றுமின்
மிக, ஏற்றுதுமல ரூட்டுது மவி
கேட்டுதும் பாணி யெழுதுங் கிணைமுருகன்
தாட்டொழு தண்பரங் குன்று ;

தெரியிழாய் செல்கென்ரு யெல்லாயாம் பெற்றேம்
ஒருவர்க்கும் பொய்யாநின் வாயில்சூள் வெளவல்
பருவத்துப் பன்மாணீ சேறலிற் காண்டை
எருமை யிருந்தோட்டி யெள்ளீயுங் காளை
செருவஞ் செயற்கென்னை முன்னைத்தன் சென்னி
அருள்வயினூற் றூங்கு மணிகையாற் றுக்கி
நிரைவளை யாற்றிருஞ் சூள்.

வளிபொரு சேட்சிமை வரையகத்தால்
தளிபெருகுந் தண்சினைய

Des jardins fleuris pour d'inépuisables cueillettes ;
L'eau boueuse remplit les frais étangs ;
Le sable épais de la plaine s'étale
Sur le grand chemin abondamment fleuri
Où tes humbles servantes se sont mises en route pour Te célébrer.
Diverses qualités de santal, encens de première qualité,
Lampes que n'éteint pas le vent qui souffle à l'encontre,
Fleurs qui exhalent leur parfum, tambours dont le son parle,
La cloche, la corde, le paon, la hache,
Piṇimukam, et les autres objets nécessaires, tenant tout cela,
Elles rejoignent la montagne d'accès difficile, tes adoratrices.
"Pour que ce que mes mains ont tenu en rêve, sans faute de ma part,
Y vienne à demeure dans la réalité, que ta Vaiyai aux crues abondantes
Se pare de crues nouvelles," demandent-elles en grâce ;
"Que mon ventre soit fécondé," demandent-elles avec des offrandes votives;
"Que nos entreprises réussissent" lui glissent-elles à l'oreille ;
"Que notre maître tue à la guerre" disent-elles en faisant offrande de fleurs ;
Chanteurs qui battent la mesure, danseurs qui sur la scène marquent la cadence,
Grondement de la montagne où dansent les nuages,
Tout cela fait un vacarme incessant.
Se dressant comme des poupées sur le lac vert où elles avaient plongé,
Visage épanoui de lotus, avec des yeux noircis aux (paupières de) beaux pétales,
Pieds de lotus, fleuries sur le lac d'or de nos épaules
Nos mains de lotus, seins en gros boutons,
Bouche rouge d'*āmpal* ; ce sont des lotus qui se meuvent,
Spectacle en tout point semblable à celui des lotus de l'onde ;
Aux bijoux des seins ronds de ces filles aux dents aiguës
Se mêlent les parures de poitrine de ceux qui s'égalent à MāraN.
Avec la boisson d'ambroisie (que préparent) de jeunes femmes,
Les gens attitrés leur servent une ambroisie euphorique :
(Ainsi ces femmes) au teint de bourgeon rouge mettent fin aux tourments
Que leur donne la poitrine de leurs vaillants (amants).

Ainsi,

Pour qu'ensemble, les amants réunis et ceux qui ne le sont pas
Honorent le temple fortifié du Seigneur qui siège sous le *kaṭampu*
Et fut donné par Celle qui est sans tache au Prince à gorge tachée,
Que la richesse toujours jaillissante de la source à l'eau onduleuse,

பொழில்கொளக் குறையாமலரக்
குளிர்பொய்கை யளறுநிறைய
மருதநளி மணன்ஞெமர்ந்த
நனிமலர்ப் பெருவழிச்
சீறடியவர் சாறுகொள வெழுந்து
வேறுபடு சாந்தமும் வீறுபடு புகையும்
மாறுசெல் வளியி னவியா விளக்கமும்
நாறுகமழ் வீயுங் கூறுமிசை முழவமும்
மணியுங் கயிறு மயிலுங் குடாரியும்
பிணிமுக முளப்படப் பிறவு மேந்தி
அருவரைச் சேராத் தொழுநர்
கனவிற் றெட்டது கைபிழை யாகாது
நனவிற் சேனப்பநின் னளிபுனல் வையை
வருபுன லணிகென வரங்கொள் வோரும்
கருவயி றுறுகெனக் கடம்படு வோரும்
செய்பொருள் வாய்க்கெனச் செவிசார்த்து வோரும்
ஐயம ரடுகென வருச்சிப் போரும்
பாடுவார் பாணிச்சீ ருமாடுவா ரரங்கத் தாளமும்
மஞ்சாடு மலைமுழக்கும்
துஞ்சாக் கம்பலைப்
பைஞ்சூனைப் பாஅ யெழுபாவையர்
ஆயித ழுண்க ணலர்முகத் தாமரை
தாட்டா மரைத்தோட் டமனியக் கயமலர்
எங்கைப் பதுமங் கொங்கைக் கயமுகைச்
செவ்வா யாம்பல் சென்னீர்த் தாமரை
புனற்று மரையொடு புலம்வேறு பாடுறுக்
கூரெயிற்றுர் குவிமுலைப் பூணெடு
மார னெப்பார் மார்பணி கலவி
அரிவைய ரமிர்தபானம்
உரிமை மாக்க ளுவகையமிர் துய்ப்ப
மைந்தர் மார்வம் வழிவந்த
செந்தளிர் மேனியார் செல்ல றீர்ப்ப

எனவாங்கு
உடம்புணர் காதலரு மல்லாருங் கூடிக்
கடம்பமர் செல்வன் கடிநகர் பேண
மறுமிடற் றண்ணற்கு மாசிலோ டந்த
நெறிநீ ரருவி யசும்புறு செல்வ

Même si le ciel reste sec, à ce que la terre en souffre, demeure éternellement
En toi, fraîche ParaṅkuNRam !

Gloire à Dieu !
Chant d'ĀciriyaN nallantuvaNār
Musique de MaruttuvaN nallaccutaNār
Mélodie pālaiyāL.

மண்பரிய வானம் வறப்பினும் மன்னுகமா
தண்பரங் குன்ற நினக்கு.

கடவுள் வாழ்த்து.
*ஆசிரியன் நல்லந்துவனர் பாட்டு
†மருத்துவன் நல்லச்சுதனர் இசை.
பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 81 தோற்றுதும் பாணி 83 சொல்லென்ரு யேலா 84 ஒருவற்கும் வாயிற்கூள் 87 செயற்கென்ன 90 சிமைய 91 தளிர் பெருகும் , தளிர் பெருஞ்சினை 94-5 ஞெமிரநனி

(பி-ம்.) 102 சேளத்தெடுநர்க்கு , தொடுநர் 103 கைபிழையாது 106 கடன்படு 107 செவிசாத்துவோரும்

(பி-ம்.) 121 ஞவகையமிர்துவாக்க 123 தீர்ப்பவாங்க 125 உடன் புணரக் காதலரும்

* ஆசிரியர் நல்லந்துவனர் , ஆசிரியநல்லந்துவனர் , ஆரிய நல்லந்துவனர் † மருத்துவ நல்லச்சுதனர் .

IX

CEVVÊL

Sur la cime élevée entourée de tonnerre, gardée par le Chef redoutable
Des divinités supérieures, inaccessible, haut dressée au nord,
Et qui rend la terre immense inébranlable, avec l'accord des êtres éminents,
Pour Calatāri, unique en son état, qui a ralenti et porté
Les grandes eaux déversées par le Dieu au lotus en fleur de feu,
Tombées comme une fleur épanouie mûrie dans le poids de ses tresses dénouées,
Pour le Seigneur à gorge de saphir, Tu es né des vénérables Āral,
O Toi !
Au moment où Tu embrassas les épaules de la biche dont les yeux noircis clignent et portent des raies noires de collyre,
Des yeux noirs en fleurs de la fille de Celui qui a mille yeux sur le corps,
Comme s'il tombait une pluie de gemmes, la saison des pluies succédant aux fortes chaleurs,
Une pluie abondante tomba sur la fraîche ParaṅkuNRu.

O Poètes de la Parole, vous qui exposez les quatre Arcanes
Et répandez l'éclat de leur bon renom, écoutez ; c'est d'importance !
Aimer vraiment c'est aimer avec son cœur,
L'union qui joint les corps quand ceux qui se désirent sont en accord parfait.
C'est la bouderie qui fait l'éclat de la vie conjugale : c'est-à-dire,
Les requêtes et les concessions (entre époux) qui sont impliquées
Par le commerce des courtisanes ; ou bien après que, par (une suivante) qu'on a parée pour ce jour-là,
Pour signifier sa rougeur, chez la courtisane dont (le mari) a fraîchement savouré les épaules,
On a tenu les propos appropriés, les violentes étreintes dont on jouit
Etreintes dont le récit chez (la courtisane) fait souffrir l'entourage (de l'épouse) ;
Le plaisir de ces étreintes ne tient aussi qu'à la fâcherie.
Ainsi les bonnes filles aux belles parures, qui ne savent rien de la séparation
N'ont point ce défaut de se fâcher en prenant l'initiative des querelles
Et ceux qui n'ont point étudié le frais Tamoul en son traité des matières qu'on ne peut ignorer,
Ne jouiront pas des fruits de cette montagne.

ஒன்பதாம் பாடல்

செவ்வேள்

(9) இருநிலந் துளங்காமை வடவயி னிவந்தோங்கி
அருநிலை யுயர்தெய்வத் தனங்குசா றலைகாக்கும்
உருமுச்சூழ் சேட்சிமை யுயர்ந்தவ ருடம்பட
எரிமலர்த் தாமரை யிறைவீழ்த்த பெருவாரி
விரிசடைப் பொறையூழ்த்து விழுநிகர் மலரேய்ப்பத்
தணிவுறத் தாங்கிய தனிநிலைச் சலதாரி
மணிமிடற் றண்ணற்கு மதியாரற் பிறந்தோய்நீ
மையிருநூற் றிணையுள்கண் மான்மறிதோண் மணந்தஞான்
றையிருநூற்று மெய்ந்நயனத் தவன்மகண் மலருண்கண்
மணிமழை தலைஇயென மாவேனில் காரேற்றுத்
தணிமழை தலையின்று தண்பரங் குன்று ;

நான்மறை விரித்து நல்லிசை விளக்கும்
வாய்மொழிப் புலவீர் கேண்மின் சிறந்தது
காதற் காமங் காமத்துச் சிறந்தது
விருப்போ ரொத்து மெய்யுறு புணர்ச்சி
புலத்தலிற் சிறந்தது கற்பே யதுதான்
இரத்தலு மீதலு மிவையுள் ளீடாப்
பரத்தையுள் ளதுவே பண்புறு கழறல்
தோள்புரி துண்ட பரத்தையிற் சிவப்புற
நாளணிந் துவக்குஞ் சுணங்கறை யதுவே
கேளணங் குறமனைக் கிளந்துள சுணங்கறை
சுணங்கறைப் பயனு மூடலுள் ளதுவே, அதனுல்,
அகற லறியா வணியிழை நல்லார்
இகறலைக் கொண்டு துனிக்குந் தவறிலரித்
தள்ளாப் பொருளியல்பிற் றண்டமிழாய் வந்திலார்
கொள்ளாரிக் குன்று பயன் ;

La poitrine ornée d'une guirlande entourée de la belle fumée d'un bois de santal dur,
Don des flots qui l'ont arraché à la berge qu'épuise le santal de l'âge des temps,
Paré d'un collier brillant, Celui qui s'avançait, elle l'adora :
"Vive Toi, ensorceleur ! Ce n'est pas ta faute. Celles qui comme moi
Sont sans éclat, vont-elles goûter ta beauté sublime ? Celles qui ont la fortune de T'atteindre,
Tu ne leur donnes pas le plaisir de Te reposer sur leurs douces épaules ?
L'état des filles aux dents aiguës qui sont privées de Toi
Est celui d'un jardin qui souffre dans l'attente des pluies imminentes, n'est-ce pas, Seigneur ?"
Tout en parlant, le regard brûlant, elle se désignait de la main ; brouillée
A cause d'une femme, elle se tenait à l'écart. Ce Vêḷ, avec la couronne de sa tête
Touchant ses pieds parfaits, lui paya son tribut :
Disant : "Ne souffre plus !" elle Lui accorda sa poitrine.
"Ne t'en approche pas !" dit celle qui a des parures éclatantes ; avec sa guirlande pour bâton,
L'ayant lié serré, elle Le frappa.
Tandis que le paon de l'une luttait avec le paon éclatant de l'autre,
Que les superbes perroquets de l'une et de l'autre élevaient leur babil,
Les abeilles de la montagne du dieu de la frénésie
Allèrent se jeter sur les abeilles du chignon épais.
Elles emmêlent leurs guirlandes ; elles s'affrontent en faisant tournoyer leurs couronnes ;
Elles frappent avec, en guise de fouet, les lanières de seins qui parent leur poitrine ;
Elles lancent leurs guirlandes et leurs balles rayées :
Leur regard de douceur ingénue ainsi transformé,
Ces femmes à la taille gracile qui ploie au seul souffle de l'haleine se jetaient au fort du combat !
Elles muent leur nature en celle d'éléphants mâles dont la tête sent et porte une plaie ;
Elles s'avancent à l'allure de chevaux qui ont un galop de victoire ;
Elles s'avancent comme des rangées de char, en ayant choisi de belles rênes ;
Pour bander leurs arcs ligaturés elles ramènent les flèches contre leur poitrine ;
Elles se battent avec la fermeté des manieurs de sabre ;
Elles font tourner comme des disques leurs anneaux de bras :
Ces filles à nature de paon de beauté délicate !

ஊழாரத் தோய்கரை நூக்கிப் புனறந்த
காழாரத் தம்புகை சுற்றிய தார்மார்பிற்
கேழாரம் பொற்ப வருவானைத் தொழாஅ
வாழிய மாயாநின் றவறிலை யெம்போலும்
கேழிலார் மாணல முண்கோ திருவுடையார்
மென்றேணமே லல்கி நல்கலு மின்று
வையெயிற் றெய்யா மகளிர் திறமினிப்
பெய்ய வுழக்கு மழைக்காமற் றைய
கரையாவெந் நோக்கத்தாற் கைசுட்டிப் பெண்டின்
இகலி னிகந்தாஅ யவ்வே டலைக்கண்ணி
திருந்தடி தோயத் திறைகொடுப் பானை
வருந்த லெனவவற்கு மார்பளிப் பாஅக்
குறுகலென் றெள்ளிழை கோதைகோ லாக
இறுகிறுக யாத்துப் புடைப்ப
ஒருவர் மயிலொருவ ரொண்மயிலோ டேல
இருவர் வான்கிளி யேற்பின் மழலை
செறிகொண்டை மேல்வண்டு சென்றுபாய்ந் தன்றே
வெறிகொண்டான் குன்றத்து வண்டு ;

தார்தார் பிணக்குவார் கண்ணியோச்சித் தடுமாறுவார்
மார்பணி கொங்கைவார் மத்திகையாப் புடைப்பார்
கோதை வரிப்பந்து கொண்டெறிவார்
பேதை மடநோக்கம் பிறிதாக வூத
நுடங்கு நொசிநுசுப்பார் நூழி றலைக்கொள்ளக்
கயம்படு கமழ்சென்னிக் களிற்றியல்கைம் மாறுவார்
வயம்படு பரிப்புரவி மார்க்கம் வருவார்
தேரணி யணிகயிறு தெரிபு வருவார்
வரிசிலை வளைய மார்புற வாங்குவார்
வாளி வாளிக ணிலைபெற மறலுவார்
தோள்வளை யாழி சுழற்றுவார்
மென்சீர் மயிலிய லவர் ;

Alors autour de Celui dont la poitrine est large comme une montagne,
Forte à remporter la victoire et marquée au sabre,
Se rassemblent (les compagnes de) la fille du maître du ciel
Filles aux douces paroles et aux yeux noircis, fleurs d'une sublime beauté.
Dans le lac protégé elles se baignèrent et jouèrent ;
Dans le précieux lac qui orne les rochers,
En abeilles qui butinent le nectar, elle firent entendre la caresse des cordes ;
En paons à crête, étalant leur queue, elles dansèrent ;
Devenues coucous elles crièrent ;
Elles étaient pleines de confusion.
Les suivantes de Va*ḷḷ*i, pleines de la bravoure des KuNRavar de la montagne,
Menant de parfaits combats, la fraîche ParaṅkuNRu
S'égale au Seigneur à la lance victorieuse.

Toi dont la lance abattit en le coupant jusqu'à la racine le manguier du cruel Cūr,
Héros de guerres meurtrières ! Sur ta montagne,
Ceux qui pratiquent la danse surpassent les autres en compétition,
Les ménestrels y surpassent ceux qui pratiquent le chant,
Les joueurs surpassent les joueurs.
Et les autres surpassent aussi les autres. Signe de cette gloire unique,
A coté du lac frais comparable
A un étang rempli de la rougeur des flots nouveaux,
Une bannière est dressée.
Ô Toi dont la lance T'est chère,
Ô Toi qui, par cet étendard victorieusement dressé, es comblé de victoire !
Ô Toi dont la nature est d'aimer, sur la voie du mariage
Le droit de bouder qui naît de l'amour, étonnant KumaraN !
Nous T' avons loué, et nous T'adorons, inclinant nos têtes.
Nous qui nous distinguons par notre amour de Toi, que notre séjour à tes pieds
Fasse éclater ses bienfaits, chaque jour plus prospère !

Gloire à Dieu
Chant de KuNRampūtaNār
Musique de MaruttuvaN nallaccutaNār
Mélodie pālaiyāL.

வாண்மிகு வயமொய்ம்பின்
வரையகலத்தவனை வானவன்மகள்
மாணெழின் மலருண்கண்
மடமொழியவ ருடன்சுற்றிக்
கடிசூனையுட் குளித்தாடுநரும்
அறையணிந்த வருஞ்சூனையான்
நறவுண் வண்டாய் நரம்புளர்நரும்
சிகைமயிலாய்த் தொகைவிரித்தாடுநரும்
கோகுலமாய்க் கூவுநரும்
ஆகுல மாகுநரும்
குறிஞ்சிக் குன்றவர் மறங்கெழு வள்ளிதமர்
வித்தகத் தும்பை விளைத்தலான் வென்வேலாற்
கொத்தன்று தண்பரங் குன்று ;

கடுஞ்சூர் மாமுத றடிந்தறுத்தவேல்
அடும்போ ராளநின் குன்றின்மிசை
ஆட னவின்ரே ரவர்போர் செறுப்பவும்
பாடல் பயின்ரேரைப் பாணர் செறுப்பவும்
வல்லாரை வல்லார் செறுப்பவும்
அல்லாரை யல்லார் செறுப்பவு மோர்சொல்லாய்ச்
செம்மைப் புதுப்புனற்
றடாக மேற்ற தண்சூனைப் பாங்கர்ப்
படாகை நின்றன்று
மேள வெஃகினவை
வென்றுயர்த்தகொடி விறல்சான்றவை
கற்பினை நெறியூ டற்பினைக் கிழமை
நயத்தகு மரபின் வியத்தகு குமர
வாழ்த்தினேம் பரவுதுந் தாழ்த்துத்தலை நினையா
நயத்தலிற் சிறந்தவெம் மடியுறை
பயத்தலிற் சிறக்க நாடொறும் பொலிந்தே.

கடவுள் வாழ்த்து.
குன்றம்பூதனர் பாட்டு.
மருத்துவன் நல்லச்சுதனர் இசை.
பண்ணுப் பாலையாழ்.

(பி-ம்.) 2 அகனிலையுயர், தணங்குகாறலை 4 வீழ்த்த முருகு பெருவாரி 13 கேண்மினறந்தது 21 கேளணங்குறமனை மனைக் 24 துணிக்குந்தவறிலரைத் 25 தண்ட மிழாவந்துழார், தண்டமிழாய வந்திப்பார் 27 கரைநீங்கிப் 28 சுற்றிய மார்பிற் 35 கரையாவ நோக்கத்தாற் 36 னிகந்தானை வேள்கண்ணித் 38 வருந்தா லெனவவடாரக்கு 40 இறுதிறுக 41 மயிலோடல 42 இருவானகிளி 45 பிணங்குவார் 46 மாரணி 51 படுபுரவிமாறகம் 54 வாவாளிகள் 57 வாணவய மொய்ம்பின் 60 மடிமொழி 63 வண்டாறு 67 மறகெழு 72 ரவைபோர் 74 வல்லாரை வல்லாணர் செறுப்பவும் 78 படாக்கை நினகுன்று 81 கற்பினை

X

VAIYAI

Pour que les pluies abondantes du soir sur les flancs de la montagne,
au matin
Rejoignent la mer dont le voyageur ne voit jamais les bornes,
Pour alléger la souffrance sur la terre, couvrant
Le sable grossier de la couverture à points serrés qu'elle déploie,
Mêlant aux feuilles de bananier les fraîches pousses des manguiers
Dont les rameaux étalent des boutons qu'embellissent les abeilles rayées
Dans un brouhaha où l'on cherche en vain la mesure, au son des tambours
Elle est venue, l'eau de la Vaiyai !

Se pressant dans l'eau pour y faire des jeux, la foule se presse.
Les femmes ont aux pieds des *tāḷitam* de fil fin ; elles ont bouclé
De façon serrée les rangées (de perles) de leurs ceintures ;
Elles ont tout ce qu'il faut pour projeter l'eau rouge couleur de sang,
Et des boîtes où l'on a fermé le santal mêlé avec une eau de perles.
Chevaux à allure d'oiseaux, crinière flottante, montures difficiles au trot saccadé,
Femelles d'éléphant, douces montures malgré leur rapide allure,
Voitures à bœufs (dont les bœufs) répondent à l'appel, mulets, chars aux chevaux choisis,
Litières avec des brancards, (tous) sont prêts à servir :
Par groupes et en ordre, à la hâte, ces dames se rassemblent et montent,
Les vieilles, les jeunes, celles qui sont à l'âge des fleurs en bouton,
Celles (qui sont à l'âge) où les fleurs nouvelles au parfum persistant ouvrent leur bouche,
—Celles des deux groupes et qui nous sont également chères—
Celles dont les cheveux blanchissent et celles qui ont des cheveux tout blancs,
Femmes de chaste conduite et courtisanes, leurs suites,
—Comme un mouvement lent des instruments à voix vibrante
Réunis en mesure par des musiciens experts—
Marchent à la rencontre des citadins et gagnent la berge élevée.

Elles admirent la beauté de l'eau ; elles voguent sur les bâtiments alignés ;
Elles forment de longues rangées ; elles donnent l'assaut en grands combats ;

பத்தாம் பாடல்

வையை

(10) மலைவரை மாலை யழிபெயல் காலைச்
செலவரை காணுக் கடறலைக் கூட
நிலவரை யல்ல னிழத்த விரிந்த
பலவுறு போர்வைப் பருமணன் மூஉய்
5 வரியரி யாணு முகிழ்விரி சினைய
மாந்தீந் தளிரொடு வாழையிலை மயக்கி
ஆய்ந்தளவா வோசை யறையூஉப் பறையறையப்
போந்தது வையைப் புனல் ;

புனன்மண்டி யாடல் புரிவான் சனமண்டித்
10 தாளித நொய்ந்நூற் சரணத்தர் மேகலை
ஏணிப் படுகா லிறுகிறுகத் தாளிடீஇ
நெய்த்தோர் நிறவரக்கி னீரெக்கி யாவையும்
முத்துநீர்ச் சாந்தடைந்த மூஉய்த் தத்திப்
புகவரும் பொங்குளைப் புள்ளியன் மாவும்
15 மிகவரினு மீதினிய வேழப் பிணவும்
அகவரும் பாண்டியு மத்திரியு மாய்மாச்
சகடமுந் தண்டார் சிவிகையும் பண்ணி
வகைவகை யூழூழ் கதழ்புமுழ்த் தேறி
முதிய ரிளையர் முகைப்பரு வத்தர்
20 வதிமண வம்பலர் வாயவிழ்ந் தன்னர்
இருதிற மாந்தரு மின்னினி யோரும்
விரவுநரை யோரும் வெறுநரை யோரும்
பதிவத மாதர் பரத்தையர் பாங்கர்
அதிர்குரல் வித்தக ராக்கிய தாள
25 விதிகூட் டியவிய மென்னடை போலப்
பதியெதிர் சென்று பரூஉக்கரை நண்ணி

நீரணி காண்போர் நிரைமாட மூர்குவோர்
பேரணி நிற்போர் பெரும்பூச ருக்குவோர்

Elles montent sur des troupes de chevaux ; elles conduisent de robustes femelles d'éléphant.
Regagnant l'îlot de la rivière, dense forêt de fleurs,
Elles enlacent la poitrine de ceux qu'elles aiment ; ou, sans chercher d'autres étreintes,
Elles savourent le miel du doux désir, reste de fâcherie de la minuit.
Leurs tristesses volant en éclats sous la cognée du Désir,
Elles se retirent, font retomber le rideau qui les garde, et regagnent leur couche.

Comme, lorsque viennent à leur rencontre les époux que convoite leur amour,
Jolies abeilles forçant l'orgueil des fleurs, elles passent tous les obstacles,
Echappant aux vieilles à pas lents qui les protègent,
Comme lorsqu'il regagne le port qu'il convoite et atteint la berge
Sain et sauf, les gens viennent à la rencontre du navire,
Ainsi Kūṭal vient accueillir l'eau de la Vaiyai que nous convoitons.

Là, voyant une douce femelle qui longeait un bâtiment aux beaux étages
Tout à côté de lui, un puissant éléphant, fasciné,
Restait immobile sans qu'on puisse le faire avancer. La douce femelle,
Chargée de dames pareilles à des cygnes, ralentissait sa marche ; elle allait,
Le cœur fasciné, en allé avec l'éléphant mâle ! Soudain effrayée
A la vue d'un tigre prêt à bondir bien dessiné sur le beau bâtiment
Cette douce femelle pareille à un nuage noir, aux tremblements d'effroi des jeunes femmes,
Sans tenir compte de ce que lui fait (le cornac), l'esprit égaré, s'affola.
L'animal à *mada* et trompe bruyante, à l'instant précis où il échappait au contrôle
Du crochet cruel, pour étouffer son cri de tonnerre, (des jeunes gens) l'ont détourné,
Rapproché de la femelle puissante, et réuni avec elle :
Ainsi des gentilshommes ôtent leur tremblement de peur à de gentes dames,
Pareils au pilote qui connaît les directions,
Et qui redresse son vaisseau en perdition
Quand assemblages, cordes et voiles ont été arrachés.
La danse, le chant, les parties de luth à large manche détruisent la fermeté ;
Leur âme démantelée, ceux qui s'en faisaient une place-forte n'osent point cependant,

மாமலி யூர்வோர் வயப்பிடி யுந்துவோர்
வீமலி கான்யாற்றின் றுருத்தி குறுகித்
தாம்வீழ்வா ராகந் தழுவுவோர் தழுவெதிரா
தியாமக் குறையூட லின்னசைத் தேனுகர்வோர்
காமக் கணிச்சியாற் கையறவு வட்டித்துச்
சேமத் திரைவீழ்த்துச் சென்றமளி சேர்குவோர்

தாம்வேண்டு காதற் கணவ ரெதிர்ப்படப்
பூமேம்பா டுற்ற புனைசுரும்பிற் சேம
மடநடைப் பாட்டியர்த் தப்பித் தடையிறந்து
தாம்வேண்டும் பட்டின மெய்திக் கரைசேரும்
ஏழுறு நாவாய் வரவெதிர் கொள்வார்போல்
யாம்வேண்டும் வையைப் புனலெதிர்கொள் கூடல்

ஆங்க, அணிநிலை மாடத் தணிநின்ற பாங்காம்
மடப்பிடி கண்டு வயக்கரிமா லுற்று
நடத்த நடவாது நிற்ப மடப்பிடி
அன்ன மனையாரோ டாயா நடைக்கரிமேற்
சென்மன மாலுறுப்பச் சென்றெழின் மாடத்துக்
கைபுனை கிளர்வேங்கை காணிய வெருவுற்று
மைபுரை மடப்பிடி மடநல்லார் விதிர்ப்புறச்
செய்தொழில் கொள்ளாது மதிசெத்துச் சிதைதரக்
கூங்கை மதமாக் கொடுந்தோட்டி கைந்நீவி
நீங்கும் பதத்தா லுருமுப் பெயர்த்தந்து
வாங்கி முயங்கி வயப்பிடி கால்கோத்துச்
சிறந்தார் நடுக்கஞ் சிறந்தார் கனையல்
இதையுங் கயிறும் பிணையு மிரியச்
சிதையுங் கலத்தைப் பயினுற் றிருத்தும்
திசையறி நீகானும் போன்ம் ;

பருக்கோட்டி யாழ்ப்பக்கம் பாடலோ டாடல்
அருப்ப மழிப்ப வழிந்தமனக் கோட்டையர்

Pour être deux, se réconcilier les premiers, pour l'honneur de la victoire ;
Honteux à la vue de tant de gens, leur cœur bat trop fort.
Leur conduite est pareille
A la situation de deux armées royales en train de se battre
Qui, malgré leur entente, redoutent le bruit que soulèvera leur accord.
La passion déborde en eux, la joie déborde de leurs yeux
Mais par excès de crainte de la ville, ils les cachent :
Leur état est semblable à la joie de l'alcool chez ceux qui s'en cachent :
Sur leurs gardes quand s'élève la joie du *kaḷu*, par crainte des médisances,
Mais si la contrariété s'élève en leur âme, sous cette impulsion ils étalent
Tout ce qu'ils ont en eux, tremblants d'ivresse et le bruit s'en répand partout.
Mêlant la passion et la boisson, sans borne,
Cette crue offre ses débordements.

Lassées de lutter avec l'eau, certaines abandonnent les radeaux ;
La fumée de l'*akil* brûlé au feu s'élève dans les jardins ;
La pâte appliquée sur la pointe des seins, ouvrant ses écluses
Répand à tous les horizons son parfum ; celles qui versent la forte boisson de *naRavu*
Dans une coupe extraite de son écrin comme la lune extraite du sein des nuages
La tiennent dans leurs belles mains comme la pleine lune que recouvre le serpent :
Celles dont le front brille de la beauté d'un cercle de *makara* bondissants,
Comme les déesses qui ont la lune pour nourriture, boivent avec leur bouche d'*āmpal.*
Certaines se revêtent de blanches étoffes fines ; d'autres tordent leur chevelure
Entourée de fines étoffes blanches bordées de fleurs ;
D'autres broient la riche pâte du *kuṅkuma* rouge,
L'*akil* en mottes, plusieurs espèces de camphre,
Avec un rouleau sans défaut sur la pierre à broyer, pour en faire un mélange :
(On dirait) la flamme où sont placées les offrandes.
Coquillages, crabes, grosses crevettes, robustes *vāḷai,*
Elles les sèment dans les flots en disant : "Croissez ! Prospérez !";
Devant la misère, avant que la pauvreté se soit exprimée,

(?) ஒன்ரே டிரண்டா முன்றேருர் வென்றியிற்
பல்சன நாணிப் பதைபதைப்பு மன்னவர்
தண்ட மிரண்டுந் தலேஇத்தாக்கி நின்றவை
ஒன்றியு முடம்பா டொலியெழுதற் கஞ்சி
நின்ற நிகழ்ச்சியும் போன்ம் ;

காமங் கனேந்தெழக் கண்ணின் களியெழ
ஊர்மன்னு மஞ்சி யொளிப்பா ரவர்நிலே
கள்ளின் களியெழக் காத்தாங் கலரஞ்சி
உள்ள முளேயெழ வூக்கத்தா னுள்ளூட்
பரப்பி மதர்நடுக்கிப் பாரலர் தூற்றக்
கரப்பார் களிமதரும் போன்ம் ;
கள்ளொடு காமங் கலந்து கரைவாங்கும்
வெள்ளந் தருமிப் புனல் ;

புனல்பொருது மெலிந்தார் திமில்விடக்
கனல்பொருத வகிலினுவி காவெழ
நகின்முகடு மெழுகிய வளறுமடை திறந்து
திகைமுழுது கமழ முகிலகடு கழிமதியின்
உறைகழி வள்ளத் துறுநறவு வாக்குநர்
அரவுசெறி யுவவுமதியென வங்கையிற் றுங்கி
எறிமகர வலய மணிதிகழ் நுதலியர்
மதியுணர மகளென வாம்பல்வாய் மடுப்ப
மீப்பால் வெண்டுகில் போர்க்குநர் பூப்பால்
வெண்டுகில் சூழ்ப்பக் குழன்முறுக்குநர்
செங்குங்குமச் செழுஞ் சேறு
பங்கஞ் செய்யகில் பலபளிதம்
மறுகு படவறை புரையறு குழவியின்
அவியம ரழலென வரைக்குநர்
நத்தொடு நள்ளி நடையிறவு வயவாளே
வித்தி யலேயில் விளேக பொலிகென்பார்
இல்லது நோக்கி யிளிவரவு கூருமுன்

(பி-ம்.) 2 *கடல்வரைக்கூடி* 3-4 *யல்லலிழக்கவிரிந்தபுலவுறு*

(பி-ம்.) 4 *பயிருமணல்* 6 *மாந்தளிரோடு* 7 *யறையிற்பறையறைய* 11 *லிறுகுறுகுதன்னூர்* 12 *நீரெக்கு வோரும் என்றும் படித்தற்கிடமுண்டு* 16 *அகவவரும்*

(பி-ம்.) 20 *வாய்பிளந்தன்னூர்* 22 *வெற்றுநரையோரும், வறநரையோரும்* 27 *நிரைமரம்*

(பி-ம்.) 44 *டயர்நடைக்* 45 *சென்மெனமாலுறுப்ப* 48-9 *சிதைதாங்கூர்ங் கைமடமா* 49 *கைந்நிறுவி* 51 *கோல்காத்துச்* 52 *களேய* 53 *விதையு* 54 *பயிராற்றிருத்தித்* 55 *மீகானும்* 57 *மனக்கோட்டை யொன்ரேடி* 59 *பதைபதைப்ப* 60 *தாக்கிநின்றன , தாக்குநின்ருனே*

Désirant le bien, elles font de bonnes œuvres;
Au bourdonnement des abeilles sur leur chevelure onduleuse à l'éclat de gemme polie,
Qu'elles ont imprégnée d'astringents beaux et rafraîchissants, elles la plongent dans l'eau;
Pour enlever l'huile, elles la frictionnent avec de la poudre fine;
Guirlandes, santal, musc et parures,
Elles les ajoutent à l'eau pour l'embellir; cette eau
Elles la nourrissent du *naRavam* qu'on ne boit pas; celles qui ont des bracelets éclatants,
Tandis que leur teint brille, leur visage et les pointes de leurs seins plantureux
Rougissaient fortement; après s'être adonnées
A des jeux de cette sorte, comme, comme, comme les pointes rongées à la lime
Des cinq fameuses flèches parfumées où se jettent les abeilles,
Leurs yeux de fleurs sont encore (fixés sur) l'eau.

Certains vont et s'élancent (sur l'eau) avec des troncs, pleins de désir;
Certains sèment à la volée sur l'écume des vagues le frais pollen des *kaṇṭal*;
Certains conduisent à la vitesse de l'eau leurs rapides esquifs;
Le corps las, pour avoir joué en luttant contre le courant,
Certains jouent doucement; certains reçoivent la nourriture qu'on leur offre :
Dînettes charmantes préparées par de douces poupées;
Et comme ces filles à taille gracile les donnent puis les refusent,
Certains leur volent souvent leurs ballons et leurs dés et s'enfuient,
Se tenant sur la berge belle et fraîche, prêts à plonger. Comme un champ de bataille
Où les héros armés de sabres et de lances éclatantes de lumière
Mettent l'ennemi en déroute, et où combattent des éléphants,
La limpidité a pour jamais disparu de l'eau d'une douce nature.

La lune chasse les sombres ténèbres du soir; les habitants de *Kūṭal*
Préparent leur retour; ôtant leurs parures de fête toutes neuves,
Ils se couvrent de riantes fleurs du soir,
D'ornements d'épaules, de pendants d'oreilles, d'éclatantes parures et de perles;
Chants des chanteurs, chants d'adorations, chants de louanges,
Danses des danseurs, cadences en accord,
Va-et-vient d'abeilles au miel à bonne senteur, avec tout cela,

நல்லது வெஃகி வினைசெய்வார்
மண்ணுர் மணியின் வணர்குரல் வண்டார்ப்பத்
தண்ணந் துவர்பல வூட்டிச் சலங்குடைவார்
எண்ணெய் கழல விழைதுகள் பிசைவார்
மாலையுஞ் சாந்து மதமு மிழைகளும்
கோலங் கொளநீர்க்குக் கூட்டுவா ரப்புனல்
உண்ணு நறவினை யூட்டுவா ரொண்டொடியார்
வண்ணந் தெளிர முகமும் வளர்முலைக்
கண்ணுங் கழியச் சிவந்தன வன்னவகை
ஆட்டயர்ந் தரிபடு மைவிரை மாண்பகழி
அரந்தின்வாய் போன்ம்போன்ம் போன்ம்
பின்னு மலர்க்கண் புனல் ;

தண்டித் தண்டிற் றுய்ச்செல் வாரும்
கண்டற்றண் டாது திரைநுரை தூவாரும்
வெய்ய திமிலின் விரைபுனலோ டொய்வாரும்
மெய்ய துழவி னெதிர்புனன் மாறுடிப்
பைய விளையாடு வாருமென் பாவையர்
செய்தபூஞ் சிற்றடிசி லிட்டுண்ண வேற்பார்
இடுவார் மறுப்பார் சிறுகிடையார்
பந்துங் கழங்கும் பலகளவு கொண்டோடி
அந்தண் கரைநின்று பாய்வாராய் மைந்தர்
ஒளிறிலங் கெஃகொடு வாண்மா றுழக்கிக்
களிறுபோ றுற்ற களம்போல நாளும்
தெளிவின்று தீநீர்ப் புனல் ;

மதிமாலை மாலிருள் கால்சீப்பக் கூடல்
வதிமாலை மாறுந் தொழிலாற் புதுமாலை
நாளணி நீக்கி நகைமாலைப் பூவேய்ந்து
தோளணி தோடு சுடரிழை நித்திலம்
பாடுவார் பாடல் பரவல் பழிச்சுதல்
ஆடுவா ராட லமர்ந்தசீர்ப் பாணி
நல்ல கமழ்தே னளிவழக்க மெல்லாமும்

Les abeilles qui se joignent à la mélodie bourdonnent à leur rencontre
et les gênent,
Les abeilles pillardes font bruire les boucles des chevelures,
Quand (tout le monde) revient vers le sud; avec l'aide du vent puissant,
Comme s'élève en reposant sur les lianes fleuries des fraîches montagnes
Le brouillard né de la rosée, de l'intérieur des beaux immeubles,
Se mêlant à la senteur de l'eau,
La fumée se propage quand souffle le vent.

Pour le répandre sur les mains tendues des poètes misérables,
VaLuti fait pleuvoir l'or; qu'ainsi répandant sa protection
Tes eaux ne cessent jamais de répandre l'or sur les champs !
Kūṭal que réjouit la crue nouvelle venue sans faire de mal,
Les musiciens attitrés et qui jouent sans faute,
Avec tous les leurs unis dans une même affection t'adorent et chantent
tes louanges.

Considérant la peine intolérable de l'héroïne qui se mine, malgré les paroles de réconfort, à la vue de la saison, la suivante a envoyé le musicien en messager. Dans le camp, celui-ci raconte au héros la venue de la saison, l'éclat des fêtes de l'eau sur la Vaiyai et ce qui s'est passé à cette occasion.

Chant de Karumpi*ḷḷ*aip pūtaNār
Musique de MaruttuvaN nallaccutaNār
Mélodie pālaiyāL

பண்டொடர் வண்டு பரியவெதிர் வந்தூதக்
கொண்டிய வண்டு கதுப்பின் குரலூதத்
தென்றிசை நோக்கித் திரிதர்வாய் மண்டுகாற் சார்வா
நளிர்மலைப் பூங்கொடித் தங்கு புகக்கும்
பனிவள ராவியும் போன்ம் மணிமாடத்
துண்ணின்று தூய பனிநீ ருடன்கலந்து
காறிரிய வார்க்கும் புகை ;
இலம்படு புலவ ரேற்றகை ஞெமரப்
பொலஞ்சொரி வழுதியிற் புனலிறை பரப்பிச்
செய்யிற் பொலம்பரப்புஞ் செய்வினை யோயற்க
வருந்தாது வரும்புனல் விருந்தயர் கூடல்
அருங்கறை யறையிசை வயிரிய ருரிமை
ஒருங்கம ராயமொ டேத்தினர் தொழவே

என்பது, பருவங்கண்டு வன்புறை எதிரழிந்த தலைமகளது ஆற்றுமை கண்டு தோழி தூதுவிடச் சென்ற பாணன் பாசறைக்கண் தலைமகற்குப் பருவவரவும் வையைநீர் விழவணியும் ஆங்குப் பட்ட செய்தியும் கூறியது.

கரும்பிள்ளைப் பூதனர் பாட்டு
மருத்துவன் நல்லச்சுதனர் இசை
பண்ணுப் பாலையாழ்

(பி-ம்.) 63 கனியெழு 67 பார்த்தலாதூற்ற 69 கள்ளடை காமங் 72-3 காவெழுந்நதினமுகடு மெழுகியளறு மடையடை திறந்து 74 முகிலகெழியமதி யின

(பி-ம்.) 78 மதியுண மராமகள் , மதியுணராமகள் 81-2 சேறும் பங்கஞ் செயல்கில் பலபளிததம் 85 யிறவுவயலுளவாளை , யிரவுலவலுளவாளை 91 விழையதுகள்பிசைவார் 92-3 மிழைகணங் கோலங் கொணீர்க்கு

(பி-ம்.) 95 வண்ணமுந்தெளிர 97 ஐயவிரை 100 தண்டிற்றண்டிற் 102-3 விரைபுனலோடாயவருமெய்யாதுழவி 104 பைவிளையாயவோரும் 105 செய்யபூஞ் , செயபூஞ்

(பி-ம்.) 107 கழுங்கும் புலன்களவு 108 பாய்வாரமைந்த 115 தோளணி கொடு , நித்தலம் 117 லமாசாபபாணி

(பி-ம்.) 119 பெரியவெதிரினவந்தூத 123 பனிவளாவாவியும் 125 காறி ரிவாக்கும்

XI

VAIYAI

Unies dans le ciel immense avec la lune aux rayons irradiants,
Placées sous le chef du Feu, du Chignon et du bel Eléphant,
Et sur les chemins réparties, sont vingt-sept demeures. Parmi elles,
Quand l'astre d'argent plein d'éclat est venu atteindre la maison du Taureau,
Que le Fils de la Terre rejoint le Bélier, que l'Esprit
Qui connaît le sens rencontre les Gémeaux, qu'à la pointe de l'aurore
Le Feu se dresse haut, que l'AntaṇaN parvient au delà
Des deux maisons du Boiteux, que Celui qui a pour aîné YamaN
Au terme de l'Arc rallie le Makara; que le Serpent, vivement,
Cache la lune au jour (ainsi) venu;
Quand le fameux sage du Poti, ayant franchi sa haute demeure
Jouxte les Gémeaux, après
La saison chaude aux rayons irradiants, vienne la pluie ! Quand de cette façon
Descend la pluie tombée sur la haute montagne,
L'eau de la Vaiyai coule à flots.

PuNNākam de montagne
CurapuNNai des rives
Rangs de *caṇpakam* bruissants d'abeilles,
MaNaimāmaram de fraîche nature, *vāḷvīram*,
Vêṅkai à branches drues, *kaṇaviri*, *kāntaḷ*,
TôNRi étalés fleuris comme le feu,
Nīlam brillants de leurs pétales brisés et ouverts par le vent du nord;
Le ruisseau en recouvre les denses bosquets de bambou,
Les flots bondissants les poussent et les apportent — dirai-je
A la berge fleurie par les cueillettes de gaillards aux bâtons bien choisis ?
Dirai-je, écharpe de fleurs et d'abeilles, poitrine où pendent les perles
Vagues, écume, bulles fragiles, doux parfum du santal —
Au pan du *sari* d'une jeune femme ? dirai-je
A la gorge de la Terre qui boit le *kaḷḷu* à pleine bouche ? —
A la grande rive fleurie de beaux arbres *marutam* !

Comme la phase croissante de la pleine lune, depuis le jour de sa venue,
De jour en jour, répand sa clarté,
Depuis les montagnes aux nombreux massifs, répandant tes eaux sur la terre
Tu étales au monde tes bienfaits; comme décroît la pleine lune,

பதினேராம் பாடல்

வையை

(11) விரிகதிர் மதியமொடு வியல்விசும்பு புணர்ப்ப
எரிசடை யெழில்வேழந் தலையெனக் கீழிருந்து
தெருவிடைப் படுத்தமூன் றிருன்பதிற் றிருக்கையுள்
உருகெழு வெள்ளிவந் தேற்றியல் சேர
வருடையைப் படிமகன் வாய்ப்பப் பொருடெரி
புந்தி மிதுனம் பொருந்தப் புலர்விடியல்
அங்கி யுயர்நிற்ப வந்தணன் பங்குவின்
இல்லத் துணைக்குப்பா லெய்த விறையமன்
வில்லிற் கடைமகர மேவப்பாம் பொல்ல
மதிய மறைய வருநாளில் வாய்ந்த
பொதியின் முனிவன் புரைவரைக் கீறி
மிதுன மடைய விரிகதிர் வேனில்
எதிர்வரவு மாரி யியைகெனவிவ் வாற்றுல்
புரைகெழு சையம் பொழிமழை தாழ
நெரிதருஉம் வையைப் புனல் ;

வரையன புன்னுகமும்
கரையன சுரபுன்னையும்
வண்டறைஇய சண்பகநிரை தண்பதம்
மனைமாமரம் வாள்வீரம்
சினைவளர் வேங்கை கணவிரி காந்தள்
தாய தோன்றி தீயென மலரா
ஊதை யவிழ்த்த வுடையித ழொண்ணீலம்
வேய்பயில் சோல யருவி தூர்த்தரப்
பாய்திரை யுந்தித் தருதலா னுய்கோல்
வயவ ரரிமலர்த் துறையென்கோ
அரிமலர் மீப்போர்வை யாரந்தாழ் மார்பிற்
றிரைநுரை மென்பொகுட்டுத் தேமணச் சாந்தின்
அரிவை யதுதான யென்கோகள் ளுண்ணூஉப்
பருகு படிமிட றென்கோ பெரிய
திருமருத நீர்ப்பூந் துறை ;

ஆநா ணிறைமதி யலர்தரு பக்கம்போல்
நாளி னுளி னளிவரைச் சிலம்புதொட்டு
நிலவுப்பரந் தாங்கு நீர்நிலம் பரப்பி
உலகுபயம் பகர வோம்புபெரும் பக்கம்

Nourriture des immortels, dans la phase qui suit
Sa grande phase tutélaire, ta venue diminue.
Mais toi qui as la plénitude de la lune au huitième jour, qui te voit
Rétrécir de jour en jour comme la lune dans la quinzaine sombre ?
Vaiyai magnifiquement parée, qui as rampé dans la montagne et traversé de longues distances,
Avance en réduisant ta force, que l'on reçoive sous tes deux jours tes richesses neuves !

Les filles, paons superbes, et les jeunes gars qui s'unissent à elles en cachette,
Laissent l'amour clandestin et adoptent le mariage régulier qui lui est inférieur :
Ô Vaiyai aux flots fertiles ! Laisser la grande montagne, Toi,
Et gagner seule la maison où tu dois demeurer, quelle dégradation !
Ainsi dit-on !
Celui, tel un taureau qui s'en retourne avec ses armes
Et une fille aux yeux larges et démesurément allongés, les parents de celle-ci,
Au milieu du chemin, l'attaquent : ainsi du fleuve
Dont les eaux se prêtent aux ébats de la victorieuse Maturai.

En files, le long de la rivière, les uns font tournoyer de blanches épées, les autres brandissent des lances brillantes,
D'autres montent des chars massifs à étendards, tandis que les gens habituels tiennent en main le bâton.
Sur des chevaux à allure d'oiseaux, sur des éléphants à frontal d'or,
D'aucuns troublent l'eau en caracolant là où l'on peut nager dans l'eau en crue.
Ceux qui projettent (de l'eau) avec des tubes (de bambou) qui charment les regards,
D'autres les bombardent de disques où est cachée de l'eau colorée;
Ceux qui font tournoyer des guirlandes d'où émane le parfum,
D'autres leur lancent des jets d'eau avec des cornes coupées et rugueuses;
Ces gentes dames aux guirlandes de choix qui se mêlent sans cesse à leurs époux,
Faut-il en raconter le beau spectacle : chaque jour
Il est comme un champ de bataille, le bassin de la Vaiyai
De Celui aux chars bondissants, ravisseur de chevaux.

Parures pour l'eau, fraîches guirlandes bien parfumées aux fleurs remplies de miel,

வழியது பக்கத் தமர ருண்டி
மதிநிறை வழிவதின் வரவு சுருங்க
எண்மதி நிறையுவா விருண்மதி போல
நாள்குறை படுதல் காணுநர் யாரே
சேணிகந்து கல்லூர்ந்த மாணிழை வையை
வயத்தணிந் தேகுநின் யாணரிரு நாள்பெற

மாமயி லன்னுர் மறையிற் புணர்மைந்தர்
காமங் களவிட்டுக் கைகொள்கற் புற்றென
மல்லற் புனல்வையை மாமலி விட்டிருத்தல்
இல்லத்து நீதனிச் சேற லிளிவரல்
எனவாங்கு
கடையழிய நீண்டகன்ற கண்ணுளைக் காளை
படையொடுங் கொண்டு பெயர்வானைச் சுற்றம்
இடைநெறித் தாக்குற்ற தேய்ப்ப வடன்மதுரை
ஆடற்கு நீரமைந்த தியாறு ;

ஆற்றணி, வெள்வாள் விதிர்ப்போர் மிளிர்குந்த மேந்துவோர்
கொள்வார்கோல் கொள்ளக் கொடித்திண்டே ரேறுவோர்
புள்ளோர் புரவி பொலம்படைக் கைம்மாவை
வெள்ளநீர் நீத்தத்து ளூர்பூர் புழக்குநரும்
கண்ணுருஞ் சாயற் கழித்துரப் போரை
வண்ணநீர் கரந்த வட்டுவிட் டெறிவோரும்
மணம்வரு மாலையின் வட்டிப் போரைத்
துணிபிணர் மருப்பி னீரெக்கு வோரும்
தெரிகோதை நல்லார்தங் கேளிர்த் திளைக்கும்
உருகெழு தோற்ற முரைக்குங்கா ளுளும்
பொருகளம் போலுந் தகைத்தே பரிகவரும்
பாய்தேரான் வையை யகம் ;

நீரணி வெறிசெறி மலருறு கமழ்தண்

(பி-ம்.) 1 *மதியொடு*
(பி-ம்.) 5 *வருடைபடிமகன் , பொருடரு*
(பி-ம்.) 18 *வண்டறைஇ* 21-2 *மலரவூதையவித்த*
(பி-ம்.) 32 *நனிவரைச்* 38 *யார்* 43 *மல்லாம்புனல்*
(பி-ம்.) 46 *கண்ணளை* 47 *பெயவாளை* 55 *வணநீர்*
(பி-ம்.) 64-5 *பொறிபுனை* 67 *நனிபுணர்மார்*

Sur leurs poitrines comme des montagnes, avec des filles aux guirlandes d'or ouvragées
Aux boucles serrées de liens divers et d'éclat brillant,
Aux parures seyantes et belles toilettes,
Ils savourent l'alcool frais où le dépôt s'est formé; la joie se répand en eux.
Comme les nāga aux actes vertueux et féconds, sous la montée du désir, ils s'unissent étroitement;
Ils se volent dans leurs regards l'ivresse de leur beauté;
Ils tendent l'oreille pour jouir pleinement des chants bien rythmés.
Et tout cela s'écoule, sans rien cacher des nacelles,
Montures errantes dans le ciel brillant d'éclat, demeure de Ceux d'en-Haut.
Trouble en la saison des pluies, tu te clarifies au contraire à la saison chaude :
Ta nature est changeante, ô Vaiyai !

Quand le ciel noir, avec sa voix de tonnerre qui hennit, s'en est allé,
A la saison où l'on frissonne de souffrance quand vient la rosée,
Quand le soleil ne brûle pas, lors de la pluie fraîche et de *l'étang d'après*
Que la grande et vaste lune tachée est pleine en Ātirai,
Les *antaṇar* aux vastes traités commencent la fête,
Les *antaṇar* au cordon tressé tendent des vases d'or.
"Qu'elle ne soit point calcinée l'étendue de cette vaste terre !" disent
En se baignant avec leurs mères, les vierges aux bracelets de choix.
Les vieilles qui savent les règles des Sages montrent la manière;
On se baigne à l'aurore, avec la rosée, dans le ruisseau à sable grossier
Où passe le vent froid, et les védisants qui ont les berges pour demeure
Selon le rite dressent la flamme vacillante; c'est un honneur de l'adorer.
Parées pour le bain, les femmes font sécher leurs toilettes mouillées.
Ô Vaiyai, ces oblations te conviennent !
A l'encontre des jeunes savants qui jouent à appliquer l'encre,
Chacune avec un groupe joue à jouer les grandes personnes.
Est-ce en vertu d'ascèses antérieures assidues, et même au sein d'un feu brûlant,
Qu'auprès de leurs mères, elles se baignent dans l'eau de *Tai*, par ascèse ?
Dis-le toi-même, rivière Vaiyai !

A ce moment une femme, ornée de pétales sombres et aux superbes épaules
Plus belles que le bambou regarda une jeune femme; l'ayant considérée,
Celle-ci mit à ses oreilles des feuilles tendres de *piṇṭi* aux bourgeons pendants,

தார்வரை யகலத்தவ் வேரணி நேரிழை
ஒளிதிகழ்தகை வகைசெறி பொறி
புனைவினைப்பொலங் கோதை யவரொடு
பாக ரிறைவழை மதுநுகர்பு களிபரந்து
நாகரினல் வளவினை வயவேற நளிபுணர்மார்
காரிகைமது வொருவரிஞருவர் கண்ணிற் கவர்புறச்
சீரமை பாடற் பயத்தாற் கிளர்செவிதெவி
உம்ப ருறையு மொளிகிளர்வா னூர்பாடும்
அம்பி கரவா வழக்கிற்றே யாங்கதை
காரொவ்வா வேனில் கலங்கித் தெளிவரல்
நீரொவ்வா வையை நினக்கு ;

கனைக்கு மதிர்குரல் கார்வான நீங்கப்
பனிப்படு பைதல் விதலைப் பருவத்து
ஞாயிறு காயா நளிமாரிப் பிற்குளத்து
மாயிருந் திங்கண் மறுநிறை யாதிரை
விரிநூ லந்தணர் விழவு தொடங்கப்
புரிநூ லந்தணர் பொலங்கல மேற்ப
வெம்பா தாக வியனில வரைப்பென
அம்பா வாடலி னுய்தொடிக் கன்னியர்
முனித்துறை முதல்வியர் முறைமை காட்டப்
பனிப்புலர் பாடிப் பருமண லருவியின்
ஊதை யூர்தர வுறைசிறை வேதியர்
நெறிநிமிர் நுடங்கழல் பேணிய சிறப்பிற்
றையன் மகளி ரீரணி புலர்த்தர
வையை நினக்கு மடைவாய்த் தன்று
மையாட லாடன் மழபுலவர் மாறெழுந்து
பொய்யாட லாடும் புணர்ப்பி னவரவர்
தீயெரிப் பாலுஞ் செறிதவமுன் பற்றியோ
தாயருகா நின்று தவத்தைந்நீ ராடுதல்
நீயுரைத்தி வையை நதி ;

ஆயிடை, மாயிதழ் கொண்டோர் மடமாதர் நோக்கினுள்
வேயெழில் வென்று வெறுத்ததோ ணுைக்கிச்
சாய்குழை பிண்டித் தளிர்காதிற் றையினுள்

Donnant l'éclat du jour aux *nīlam* de celle qui avait d'énormes anneaux d'oreilles;
"Celle-ci qui a mis des *kuvaḷai* à ses belles oreilles qui portent aux lobes des anneaux
A été pourvue de quatre yeux" dit-elle,
Et elle lui mit un large *tilakam* comme un œil frontal :
Ainsi une femme prit la beauté de KoRRavai.
En voyant une qui a des bracelets de corail serrés, une autre se para
En s'aidant de tiges fraîches de *kuvaḷai* verts.
L'une préparait une couronne avec des fleurs de *kallakāram*,
Comme pour lui dire "arrête !" une autre en faisait une avec des *neytal*
En les entremêlant dans une guirlande de jasmin.

Il étreignait un tronc d'arbre, dans la Vaiyai aux eaux qui s'élancent,
Quand il (la) vit; le courant rapide l'entraîne,
"Elle" entraîne son cœur, son long radeau l'entraîne,
Tandis que ses yeux restent où se tient celle qui a de seyantes parures, mais l'eau
Ne le conduit pas où il tend, et la rivière le conduit à son gré :
"Elle" ne reste pas avec ses compagnes et le suit là-bas :
Sa mère qui ignore son état, la retient : "Ne t'en va pas seule,
Rejoins tes compagnes !" Elle de pleurer à grands cris : Ainsi attaque (ses rives)
La venue de l'eau rougie de la saison des pluies.

"Tu es bonne, eau de *Tai*, tu as pris une couleur limpide !" disent-elles.
"Embrasser nos amants sans jamais retirer les bras qui enlacent leur cou
Puissions-nous obtenir cette bonne fortune ! — Prions ainsi" disent-elles.
"Sans qu'ils s'en aillent en nous délaissant comme les bourdons qui se jettent sur les fleurs,
Puissions-nous atteindre le bonheur par ceux dont nous tombons amoureuses" disent-elles.
"Sans qu'on nous traite de vieux et de vieilles, que pour sept naissances,
Dotées de jeunesse, nous gardions nos biens et nos proches" disent-elles.

Déesse qui s'attaque à qui la regarde, regardez cette beauté !
Trésor et armes de KāmaN, regardez les yeux de celle qui est au milieu !
Ecoutez le chant tiré du luth de la gent des abeilles butineuses de fleurs,
Jamais arrêtées, quoiqu'empêchées par les femmes aux guirlandes où se dépose le bleu onctueux.
Sans que leur chant donne clairement le sens de leur chanson, écoutez la musique de *pālai*

பாய்குழை நீலம் பகலாகத் தையிஞள்
குவளை குழைக்காதின் கோலச் செவியின்
இவள்செரீஇ நான்கு விழிபடைத்தா ளென்று
நெற்றி விழியா நிறைதிலக மிட்டாளே
கொற்றவைகோ லங்கொண்டோர் பெண் ;
பவள வளைசெறித்தாட் கண்டணிந்தாள் பச்சைக்
குவளைப் பசுந்தண்டு கொண்டு ;
கல்லகா ரப்பூவாற் கண்ணி தொடுத்தாளை
நில்லிகா வென்பாள்போ னெய்தற் றெடுத்தாளே
மல்லிகா மாலை வளாய் ;

தண்டு தழுவாத் தாவுநீர் வையையுட்
கண்ட பொழுதிற் கடும்புனல் கைவாங்க
நெஞ்ச மவள்வாங்க நீடு புணைவாங்க
நேரிழை நின்றுழிக் கண்ணிற்ப நீரவன்
தாழ்வுழி யுய்யாது தான்வேண்டு மாறுய்ப்ப
ஆயத் துடனில்லா ளாங்கவன் பின்றொடரூஉத்
தாயத் திறமறியா டாங்கித் தனிச்சேறல்
ஆயத்திற் கூடென் றரற்றெடுப்பத் தாக்கிற்றே
சேயுற்ற கார்நீர் வரவு ;

நீதக்காய் தைந்நீர் நிறந்தெளிந்தா யென்மாரும்
கழுத்தமை கைவாங்காக் காதலர்ப் புல்ல
விழுத்தகை பெறுகென வேண்டுது மென்மாரும்
பூவீ ழரியிற் புலம்பப் போகா
தியாம்வீழ்வா ரேம மெய்துக வென்மாரும்
கிழவர் கிழவிய ரென்னுதேழ் காறும்
மழவீன்று மல்லற்கேண் மன்னுக வென்மாரும்

கண்டார்க்குத் தாக்கணங்கிக் காரிகை காண்மின்
பண்டாரங் காமன் படையுவள் கண்காண்மின்
நீனெய்தாழ் கோதை யவர்விலக்க நில்லாது
பூவுது வண்டினம் யாழ்கொண்ட கொளைகேண்மின்
கொளைப்பொரு டெரிதரக் கொளுத்தாமற் குரல்கொண்ட

Pleine de couleurs des bourdons qui ont pour *kural* l'*uLai* formant *kiḷai* avec lui.
Chantant selon la mesure d'un air avec *paṇ* sans *tiRaN*,
Déployant leur danse selon les battements de la mesure de leur doux chant qui s'élève,
Regardez les frais essaims d'abeilles ! Une femme a froissé la fleur où elle s'est posée :
Elle attaque d'abord, l'âme en courroux, pleine d'animosité, puis
Revient en bourdonnant; regardez le caractère colère et bouillant d'une abeille !
Ainsi dit-on.

Plaisants jeux d'eau de *Tai* de cette nature :
— Amour non partagé, pas encore mûr, dans l'éminente virginité
Des filles au front parfumé et aux parures étincelantes,
Paripāṭal à musique raffinée et qui excelle en douce poésie —
Par l'ascèse pratiquée dans nos âges antérieurs, en cet âge-ci nous les avons atteints;
Puissions-nous les atteindre aussi lors des âges à venir !
Ô Vaiyai aux douces eaux, dans tes crues enviées !

La suivante qui pousse au mariage, en s'adressant à la Vaiyai, mais pour que le héros l'entende, dit: "nous avons fait pénitence pour jouer dans l'eau de *tai* en l'âge de notre virginité."

Chant d'ĀciriyaN nallantuvaNār
Musique de nākaNār
Mélodie pālaiyāL

கோக்குற்றவுழைச்சுரும்பின்கேழ்கெழுபாலியசையோர்மின்
பண்கண்டு திறனெய்தாப் பண்டாளம் பெறப்பாடிக்
கொண்டவின்னிசைத்தாளங் (?) கொசீர்க்கும் விரித்தாடும்
தண்டும்பி யினங்காண்மின் முன்வீழ்பூ நெரித்தாஅ
முனைகெழு சினநெஞ்சின் முன்னெறிந்து பின்னும்
கனைவர லொருதும்பி காய்சினத் தியல்காண்மின்
எனவாங்கு
இன்ன பண்பி னின்றைந்நீ ராடல்
மின்னிழை நறுநுதன் மகண்மேம் பட்ட
கன்னிமை கனியாக் கைக்கோக் காம
இன்னியன்மாண் டேர்ச்சி யிசைபரி பாடன்
முன்முறை செய்தவத்தி னிம்முறை யியைந்தேம்
மறுமுறை யமையத்து மியைக
நறுநீர் வையை நயத்தகு நிறையே.

என்பது வரைவுமலிந்த தோழி கன்னிப்பருவத்துத் தைந்நீராடத் தவம் தலைப்பட்டே மென வையையை நோக்கித் தலைமகன் கேட்பச் சொல்லியது.

ஆசிரியன் நல்லந்துவனார் பாட்டு
நாகனார் இசை
பண்ணுப் பாலையாழ்

(பி-ம்.) 77 மறைநிறை 81 வாடியவாய்தொடிக்

(பி-ம்.) 93 கொண்டு நேர்மடமாதர் 95 சாய்குழைப்பிண்டித் 101 டண்டணிந்தாள் 102 குவளைத்தண்டு 105 வாளாய்

(பி-ம்.) 108 நீடுர்புனை 113 தாங்கிற்றே 115 யென்மார் 116 தழுத்தமை 117 மக்கள்பெறுகென 118 புலம்பும்போகாது 120 ரென்குகெழ

(பி-ம்.) 125 கோள் 128 பண்டாழம் 129 தாழங்கொளச்

(பி-ம்.) 137 இன்னியலிசைமாண்டேர்ச்சி 138 அம்முறை யியைந்தே 140 நயகக

XII

VAIYAI

Sous les attaques du vent, les nuages répandent éclairs et ténèbres;
Sans relâche, avec leur lignée, ils assiègent la montagne occidentale;
La pluie se déverse; répandant les fleurs qui jonchent les pentes,
Tandis que souffrent *akaru*, *vaLai*, *ñemai*, *āram*,
Et le *nāga* effrayant par ses taches d'un brillant éclat,
Charriant *takaram*, *ñāLal et tāram*,
Comme s'avance la mer immense, avec ses douces eaux,
Venant comme le vent c'est la venue de la Vaiyai !

"Elle est venue attaquer les remparts de Maturai, répandant les fleurs à foison,
La rivière Vaiyai aux eaux fraîches et belles !" A cette nouvelle,
Les femmes se couvrent de parures à l'éclat éclatant de l'éclair ;
Elles se parent de parures de fleurs faites de plaques d'or ;
Elles s'enduisent du santal à la fumée abondante,
En quantité, qui succède au santal, plein d'*akil* ;
Elles arrangent en chignon leur chevelure d'un noir de nuage ;
Elles la couvrent de fleurs nombreuses liées avec des racines ;
Elles se parent d'un vêtement qui convient (à ces fêtes) ;
Elles portent des colliers attachés avec belles agrafes ;
Une fois enduites d'huile à l'odeur embaumée, elle polissent à la poudre blanche,
Pour enlever les taches, leur miroir, se regardent
Tandis qu'apparaissent leur teint, leur fard et leur éclat,
Puis elles mettent dans leur bouche l'arec parfumé aux (cinq) épices ;
Elles ont des anneaux d'épaules jumelés et des bracelets réunis par des attaches,
Des anneaux d'orteils qu'un chaînon réunit, des guirlandes pleines de miel,
Un teint dont le parfum se répand à un y*ôcaNai* ;
Elles montent sur des chevaux d'allure douce,
Ou sur des femelles d'éléphant, pareilles à une grande armée de cygnes.

Les hommes conduisent des chevaux rapides, siègent sur des éléphants mâles ;
Ils pointent l'aiguillon sur les chevaux des chars élevés aux clochettes de bonne coulée ;

பன்னிரண்டாம் பாடல்

வையை

(12) வளிபொரு மின்னெடு வானிருள் பரப்பி
விளிவின்று இஃயொடு மேன்மஃ முற்றித்
தளிபொழி சாரற் றதர்மலர் தாஅய்
ஒளிதிக ழுத்தி யுருகெழு நாகம்
அகரு வழைஞெமை யார மினையத்
தகரமு ஞாழலுந் தாரமுந் தாங்கி
நளிகடன் முன்னி யதுபோலுந் தீநீர்
வளிவரல் வையை வரவு ;

வந்து மதுரை மதில்பொரூஉம் வான்மலர்தாஅய்
அந்தண் புனல்வையை யாறெனக் கேட்டு
மின்னவி ரொளியிழை வேயு மோரும்
பொன்னடர்ப் பூம்புஃ திருத்துவோரும்
அகில்கெழு சாந்த மாற்றி யாற்றப்
புகைகெழு சாந்தம் பூசு வோரும்
கார்கொள் கூந்தற் கதுப்பமைப் போரும்
வேர்பிணி பன்மலர் வேயு மோரும்
புட்டகம் பொருந்துவ புஃனகு வோரும்
கட்டிய கயிலணி காழ்கொள் வோரும்
வாச நறுநெய் யாடி வான்றுகள்
மாசறக் கண்ணடி வயக்கி வண்ணமும்
தேசு மொளியுந் திகழ நோக்கி
வாச மணத்துவர் வாய்க்கொள் வோரும்
இடுபுணர் வஃயொடு தொடுதோள் வஃயர்
கட்டுவடக் கழலினர் மட்டு மாஃலயர்
ஒசஃ கமழும் வாச மேனியர்
மடமா மிசையோர்
பிடிமே லன்னப் பெரும்பெடை யஃனயோர்

கடுமா கடவுவோருங் களிறுமேல் கொள்வோரும்
வடிமணி நெடுந்தேர் மாமுள் பாய்க்குநரும்

Ils se pressent en groupes compacts avec un empressement redoublé,
Et tandis que les jeux florissent de place en place,
Aux éloges de Kūṭal, c'est la venue de la Vaiyai !
La foule des spectateurs est venue former une berge pour la Vaiyai ;
La crue s'élève à déborder les berges ; et c'est comme si elle s'était emparée
De tout le flot d'amour de ceux qui la regardent.

Les mots que disent ceux qui se tiennent en rangs serrés sur le bord de la rive,
Nombreux et confus, s'élèvent à la fois.
Qui peut les comprendre et les écouter tous ? C'est impossible!
Quelques-uns seulement ont été perceptibles à nos oreilles.
Le son s'élève de la flûte accordée en mesure avec le son des tambours *Mattari*, *taṭāri*, *taṇṇumai*, *makuḷi* ;
Tenant le rythme, sans qu'aucune soit en retard,
S'illustrant dans la danse, avec leurs bras aux poignets droits,
Regardez comme ces belles jeunes femmes frappent la cadence !

"N'aura-t-elle pas honte, ô ma compagne, cette femme qui déclarait :
"Il m'a quittée pour goûter la saveur des épaules d'une courtisane sans affection véritable !"
Et qui, au fort de la crue abondante et nouvelle-venue, est montée
Sur le dos haut perché d'une grande femelle d'éléphant avec son honorable (époux) !
Elle n'est pourtant pas sans pudeur ; est-ce une femme de bien ?" disent les unes.
"Celui qui a les yeux fixés sur les seins rebondis de celle-ci, comme un rameau, dans la foule,
C'est un cœur faible ; il n'a aucune volonté." disent les autres.
"Celle-là n'a pas accueilli ce qu'on lui a prodigué et répété ; elle a perdu ses couleurs ;
Elle a abandonné son cœur derrière celui qui va son chemin ; quand l'amour vous atteint,
Par crainte pour son intégrité, peut-on s'y soustraire ?" disent-elles.
"Celui-là, au milieu, qui a regardé ses seins rapprochés sous prétexte de voir le collier de perles qu'elle porte,
Elle n'a avec lui aucune pudeur, cette jolie femme." disent-elles.

Comme une sorte de fée au regard d'ambroisie avait jeté les yeux sur lui
(Sa femme) l'ayant battu avec sa guirlande embaumée pour bâton, enleva

விரைபு விரைபு மிகைமிகை யீண்டி
ஆட றலைத்தலை சிறப்பக் கூடல்
உரைதர வந்தன்று வையைநீர் வையைக்
கரைதர வந்தன்று காண்பவ ரீட்டம்
நிவந்தது நீத்தங் கரைமேலா நீத்தம்
கவர்ந்தது போலுங் காண்பவர் காதல்

முன்றுறை நிறையணி நின்றவர் மொழிமொழி
ஒன்றல பலபல வுடனெழுந் தன்றவை
எல்லாந் தெரியக் கேட்குநர் யாரவை
கில்லா கேள்வி கேட்டன சிலசில
ஒத்த குழலி னெலியெழ முழவிமிழ்
மத்தரி தடாரி தண்ணுமை மகுளி
ஒத்தளந்து சீர்தூக்கி யொருவர் பிற்படார்
நித்தந் திகழு நேரிறை முன்கையால்
அத்தக வரிவைய ரளத்தல் காண்மின்

நாணுள்கொ ரூழி நயனில் பரத்தையிற்
ரூணல முண்டு துறந்தா னெனவொருத்தி
யாணர் மலிபுன னீத்தத் திரும்பிடி
சேண வெரிநிற் சிறந்தாரே டேறினுள்
நாணுக் குறைவில ணங்கைமற் றென்மரும்
கோட்டியுட் கொம்பர் குவிமுலை நோக்குவோன்
ஓட்டை மனவ னுரமிலி யென்மரும்
சொறிந்ததூஉஞ் சொற்றதூஉம் பற்று ணிறந்திரிந்தாள்
நெஞ்சத்தை நீத்தா ணெறிசெல்வான் பின்னிறை
அஞ்சிக் கழியாமோ வன்புற்று லென்மரும்
பூரை நோக்கிப் புணர்முலைபார்த் தானுவன்
நாண ளவனையிந் நாரிகை யென்மரும்

அமிர்தன நோக்கத் தணங்கொருத்தி பார்ப்பக்
கமழ்கோதை கோலாப் புடைத்துத்தன் மார்பில்

(பி-ம்.) 5 *மகரவாழை* 9 *வான்மலர் தாஅயவந்* 13 *மாறி* 16 *வொன பனமலாமொரும* 18 *கலணி* 19 *யாடடி* 20 *வயகஇய* 21 *தெசுறுமொளி யுந திசைநொகஇ*

(பி-ம்.) 22 *மணததுவாயாக* 23 *இருபுணா தொடுவளையா* 24 *கட்டுவக் கழ லினர்* 27 *பெயரும்படை* 29 *பாய்குநரும்*

(பி-ம்.) 39 *கேளவி கேள்வி கேட்டன சில சிலலொழுத்த* 48 *செணவரிநிற*

(பி-ம்.) 57 *அமர்தருநோக்கத* 59 *இழைகையாத்தறுக்கி* 62-4 *நினெயெ னப பொயசசூளாளெறி யெனபதனயானெனறறிந்து மெய்ச்சூளறிவானெ*

Sa chaîne de poitrine et lia ses mains bien serrées :
"Tu as failli" dit-elle ; et lui qui ne voyait point de faute,
Cet homme pur, l'adore et lui demande quelle faute ; voyez-les !
"Elle t'a regardé, une femme, toi !" dit-elle. "Celle qui m'a regardé
Comme si je lui avais fait de faux serments, je ne la connais pas, moi !"
implore
Celui qui s'en tient à son vrai serment ; "Faux serment" dit cette douce
nature
Qui sans une parole de conciliation n'a pour lui que des mots injustes.
Elle restait boudeuse et fâchée, sans embrasser
Celui qui s'expliquait obstinément avec colère.
Elle lui lance un disque rempli d'une eau colorée de la beauté des fleurs.
De la blessure faite par le regard lancé par ces yeux peints, beaux comme
une lance,
Le sang jaillit à flots ; sans animosité, le cœur navré,
Il s'en va à l'écart et s'écroule à terre ; remplie de détresse,
Effrayée par la blessure de cette poitrine habituée à la lutte, en proie
à la confusion,
Toute sa colère aussi se dissipe. La faire s'unir
A la poitrine belle et splendide de son amant, à tout moment
L'eau de la Vaiyai en est capable !
Ainsi dit-on.
Jasmin, *mauval*, *caṉpakam* qui répandent leur parfum,
Alli, *kaLunīr*, *aravintam*, *āmpal*,
Kullai, *vakuḷam*, *kurukkatti*, *pātiri*,
Nākam aux bons bouquets, *naRavam*, *curapuNNai*,
Des deux côtés où tout embaume, elle attaque ses berges.
Devenue tout à fait claire, le soir magique aux denses ténèbres,
Contenue dans ses énormes digues aux flancs de rochers,
Elle reflète dans ses eaux la beauté du paradis ;
Au matin qui dissipe l'ombre, elle se trouble et prend la rougeur du sang,
La rivière de Celui dont l'armée est meurtrière au combat.

Elle a mis à ses oreilles des fleurs embaumées de *piṇṭi*,
Rouges et qui pendent comme des anneaux bien ouvragés au feu ;
Se balançant comme une liane ornée de fleurs largement ouvertes,
Marchant dans l'empreinte de ses pas, ses anneaux de bras devenant
La beauté de ses avant-bras, elle rectifie sa couronne,
Honnête femme aux poignets parfaits ; voyez son époux !

Comme les fleurs serrées sur les fines étoffes, les joyaux remplissent
l'eau ;
Comme les flots leur ramage emplit la vieille cité

இழையினைக் கையாத் திறுகிறுக்கி வாங்கிப்
பிழையினை யென்னப் பிழையொன்றுங் காணுன்
தொழுது பிழைகேட்குந் தூயவனைக் காண்மின்
பார்த்தா ளொருத்தி நினையெனப் பார்த்தவளைப்
பொய்ச்சூளா ளென்ப தறியேன்யா னென்றிரந்து
மெய்ச்சூ ளுறுவானை மெல்லியல் பொய்ச்சூளென்
றெல்லுவ சொல்லா துரைவழுவச் சொல்ல
உறைத்துஞ் செறுத்து முணர்த்து வானைப்
புல்லா தூடிப் புலந்து நின்றவள்
பூவெழில் வண்ணநீர் பூரித்த வட்டெறிய
வேலெழி லுண்க ணைறிநோக்கம் பட்டபுட்
பாய்குருதி சோரப் பகையின் றுளஞ்சோர
நில்லாது நீங்கி நிலஞ்சோர வல்லாந்து
மல்லா ரகலம் வடுவஞ்சி மம்மர்கூர்ந்
தெல்லாத் துனியு மிறப்பத்தன் காதலன்
நல்லே ரெழிலாகஞ் சேர்வித்த லெஞ்ஞான்றும்
வல்லதால் வையைப் புனல் ;

எனவாங்கு
மல்லிகை மௌவன் மணங்கமழ் சண்பகம்
அல்லி கழுநீ ரரவிந்த மாம்பல்
குல்லை வகுளங் குருக்கத்தி பாதிரி
நல்லிணர் நாக நறவஞ் சுரபுன்னை
எல்லாங் கமழு மிருசார் கரைகலிழத்
தேறித் தெளிந்து செறியிருண் மான்மாலைப்
பாறைப் பரப்பிற் பரந்த சிறைநின்று
துறக்கத் தெழிலைத்தன் னீர்நிழற் காட்டும்
காரடு காலைக் கலிழ்செங் குருதித்தே
போரடு தானையான் யாறு ;

சுடுநீர் வினைக்குழையின் ஞாலச் சிவந்த
கடிமலர்ப் பிண்டிதன் காதிற் செரீஇ
விடுமலர்ப் பூங்கொடி போல நுடங்கி
அடிமே லடிமே லொதுங்கித் தொடிமுன்கைக்
காரிகை யாகத்தன் கண்ணி திருத்தினுள்
நேரிறை முன்கை நல்லவள்கேள் காண்மின்

துகில்சேர் மலர்போன் மணிநீர் நிறைந்தன்று
புனலென மூதூர் மலிந்தன் றவருரை

Mais leur beauté l'emportait sur leur ramage !
La lutte est accueillie, répétée ; par la pâte
De *takaram* qui s'efface des poitrines, le sable devient boue.
Par l'eau qui coule à flot des fines étoffes, les berges reçoivent des pluies de mousson ;
Le ciel est dépouillé de sa grandeur, c'est là la fête de l'eau.
Plaisir et beauté, la vieille ville en tumulte,
Beaucoup, beaucoup, beaucoup de biens, ô Vaiyai,
Ta gloire, ce vaste monde tout entier déployé ne peut la contenir !

Ayant raconté les diverses espèces de plaisirs dans les fêtes de l'eau de la Vaiyai à la saison des pluies, la suivante accuse, pour que le héros l'entende, mais en se tournant vers la Vaiyai : "On ne pense pas à toi qui as aussi des joies de cette sorte."

Chant de nalvaLutiyār
Musique de nannākaNār
Mélodie pālaiyāL

95 உரையினுயர்ந் தன்று கவின் ;
போரேற் றன்று நவின்று தகர
மார்பழி சாந்தின் மணலளறு பட்டன்று
துகில்பொசி புனலிற் கரைகா ரேற்றன்று
விசும்புகடி விட்டன்று விழவுப்புன லாங்க
100 இன்பமுங் கவினு மழுங்கன் மூதூர்
நன்பல நன்பல நன்பல வையை
நின்புகழ் கொள்ளாதிம் மலர்தலை யுலகே.

என்பது, கார்ப்பருவத்து வையைநீர் விழவணியிற் பல்வேறு வகைப்பட்ட இன்பம் கூறி, இவ்வகைப்பட்ட இன்பத்தையுடைய நின்னையும் நினைத்திலரென வையையை நோக்கித் தலைமகன் கேட்பத் தோழி இயற்பழித்தது.

நல்வழுதியார் பாட்டு.
*நந்நாகனார் இசை.
பண்ணுப் பாலையாழ்

(பி-ம்.) 67 புலனதுநிறைவாள் 68 டெறியா 70-71 றுளஞ்சொ வலலா நறு 73 காதலானல 81 மிருசாரறகரை 83 பரநது 84 துறகததொழிலை

(பி-ம்.) 90 அடிமெனுடங்கி 93 துகிலிற்சேர் 95 உரையுள் 95-6 கவினை போர் 96-7 ததாமாரழி

(பி-ம்.) 99 வீழபுனல் 101 நன்பலநன்பலவையை

*நன்னாகனார்.

XIII

TIRUMĀL

Une couronne ornée, un beau vêtement fin,—beauté éclatante
Du soleil des ténèbres, qui s'étend sur une montagne de saphir—
Une guirlande qui contraste avec la couleur de la cascade d'or et de joyaux
Qui descend de cette grande montagne, un étendard orné où s'inscrit l'oiseau,
Un disque redoutable qui donne aussi la fraîcheur de ta grâce, magnifique
Comme la pleine lune qui étend sa grâce sur le ciel : c'est Toi, ô Māl !
Pour ceux qui prient tes mains qui brandissent le disque et la conque
—Tel l'éclat des deux cercles opposés
Qui ornent le ciel obscurci pour la venue de la saison des pluies—,
Et ta belle poitrine large comme une montagne
Ornée de colliers pareils à des cascades
Et de parures d'or qui brillent du scintillement d'un faisceau d'éclairs,
Le paradis lui-même où l'on siège par droit devient de plein droit leur propriété.

Le goût, l'ouïe, la vue, l'odorat et le toucher,
C'est Toi, ô chef des combats meurtriers !
Et les organes pourvus de chacun de ces (sens), c'est Toi !
Parmi les cinq que nous venons de citer
L'éther auquel on rend hommage par un seul, c'est Toi !
Le vent que l'on perçoit par deux, c'est Toi !
Le feu que l'on perçoit par trois, c'est Toi !
L'eau que l'on reconnaît par quatre, c'est Toi !
La terre cernée par les cinq à la fois, c'est Toi !
Aussi, c'est de Toi que viennent les trois-fois-sept mondes,
La nature originelle, le bon ordre, le temps dont s'est perdue l'origine
L'éther et la flamme avec le vent.

Au milieu de la mer de lait qui contraste avec ta couleur,
Sur la couche douce à la vue, aux têtes insignes à langue fourchue
Etalées (toutes) les mille, aux joyaux flamboyants scintillants d'éclairs
Couronné de basilic, Celui qui a un sommeil lucide—
Prenant la vie de ceux qui vont en s'écartant du (droit) chemin
Avec leurs armées mortelles pour qui les affronte, à grand fracas et grande valeur,

பதின்மூன்றும் பாடல்

திருமால்

(13) மணிவரை யூர்ந்த மங்குன் ஞாயிற்
றணிவனப் பமைந்த பூந்துகில் புனைமுடி
இறுவரை யிழிதரும் பொன்மணி யருவியின்
நிறனெடு மாறுந்தார்ப் புள்ளுப்பொறி புனைகொடி
விண்ணளி கொண்ட வியன்மதி யணிகொளத்
தண்ணளி கொண்ட வணங்குடை நேமிமால்
பருவம் வாய்த்தலி னிருவிசும் பணிந்த
இருவேறு மண்டிலத் திலக்கம் போல
நேமியும் வளையு மேந்திய கையாற்
கருவி மின்னவி ரிலங்கும் பொலம்பூண்
அருவி யுருவி னுரமொ டணிந்தநின்
திருவரை யகலந் தொழுவோர்க்
குரிதமர் துறக்கமு முரிமைநன் குடைத்து

சுவைமை யிசைமை தோற்ற நாற்றமூ
றவையு நீயே யடுபோ ரண்ணல்
அவையவை கொள்ளுங் கருவியு நீயே
முந்தியாங் கூறிய வைந்த னுள்ளும்
ஒன்றனிற் போற்றிய விசும்பு நீயே
இரண்டி னுணரும் வளியு நீயே
மூன்றி னுணருந் தீயு நீயே
நான்கி னுணரு நீரு நீயே
ஐந்துடன் முற்றிய நிலனு நீயே
அதனல், நின்மருங் கின்று மூவே முலகமும்
மூலமு மறனு முதன்மையி னிகந்த
காலமும் விசும்புங் காற்றெடு கனலும்

தன்னுரு வுறழும் பாற்கட னுப்பண்
மின்னவிர் சுடர்மணி யாயிரம் விரித்த
கவைநா வருந்தலைக் காண்பின் சேக்கைத்
துளவஞ் சூடிய வறிதுயி லோனும்
மறமிகு மலியொலி மாறடு தானையாற்
றிறனிகந்து வருஉ மவருயி ரகற்றும்

Eclatant de fracas et de force, aux maintes victoires, Celui qui tient la charrue
A soc recourbé qui laboure les corps comme on creuse une terre friable—
Pour mettre fin au tremblement de la terre (divisée) en quatre, Celui qui s'est fait sanglier
Aux défenses brillant de tout leur éclat, aux grands ornements
De longues feuilles incrustées de joyaux et ornées de pétales d'or, enfoncées jusqu'à leur base—
Toi qui T'es ainsi partagé en ces trois formes, Tu es l'Unique !

Tu es celui dont la richesse ne diminue pas, Toi qui as pris pour étendard
L'ennemi du serpent, à plusieurs couleurs et aux ailes déployées !
Riche Seigneur à l'étendard haut dressé à l'oiseau mâle que célèbrent
Les doux mots antiques d'invocation, Tu as une gloire de bon aloi !
Nuage noir, fleur épanouie de *pūvai*, la mer, l'obscurité, le saphir :
Aux cinq se compare la beauté du teint resplendissant que Tu as !
La (conque) sénestre, la Parole, le ciel qui gronde, le tonnerre qui éclate,
Aux quatre se comparent tes paroles de grâce et tes paroles de colère.
Ce qui est clos, ce qui éclot, ce qui sera clos, ces trois
Que Tu transcendes, l'ombre de tes anneaux de bravoure est leur demeure.
Tu es exalté par ceux qui n'ont pas deux actions.
Tu as une âme attachée à une seule action.

Lotus à larges pétales épanouis dressés au-dessus des feuilles :
(Ainsi) tes pieds, tes mains, tes yeux, ta bouche.
Avec tes bracelets, ton nombril, les parures qui entourent tes épaules,
Tes pieds, tes épaules et ta nuque, Tu es grandeur;
Avec ta poitrine, tes reins, et ton âme, Tu es ampleur.
En audience, intelligence et vertu, Tu es finesse.
Pour les sacrifices et pour le péché, Tu es affection et colère.
A la force indestructible, aux yeux rouges sans courroux,
Au disque qui surpasse (tout) dans le combat, Seigneur victorieux à la guerre !
Tu as une poitrine où s'attache le basilic aux fleurs en spirales
En guirlandes parfumées entremêlées de boutons de feu.
Considérant que Tu es tel, nous avons adoré tes pieds,
Maintes et maintes fois nous nous sommes inclinés devant Toi et T'avons loué,

விறன்மிகு வலியொலி பொலிபகழ் புழுதியின்
நிறனுழு வஃவாய் நாஞ்சி லோனும்
நானிலந் துளக்கற முழுமுத ஞற்றிய
பொலம்புனை யிதழணி மணிமடற் பேரணி
இலங்கொளி மருப்பிற் களிறு மாகி
மூவுரு வாகிய தலைபிரி யொருவனை
படர்சிறைப் பன்னிறப் பாப்புப் பகையைக்
கொடியெனக் கொண்ட கோடாச் செல்வனை
ஏவலின் முதுமொழி கூறும்
சேவலோங் குயர்கொடிச் செல்வநற் புகழவை
கார்மலர்ப் பூவை கடலை யிருண்மணி
அவையைந்து முறழு மணிகிளர் மேனியை
வலம்புரி வாய்மொழி யதிர்புவான் முழக்குச்செல்
அவைநான்கு முறழு மருள்செறல் வயின்மொழி
முடிந்தது முடிவது முகிழ்ப்பது மவைமூன்றும்
கடந்தவை யமைந்த கழலி னிழலவை
இருமை வினையுமில வேத்துமவை
ஒருமை வினைமேவு முள்ளத்தினை

அடையிறந் தவிழ்ந்த வள்ளிதழ்த் தாமரை
அடியுங் கையுங் கண்ணும் வாயும்
தொடியு முந்தியுந் தோளணி வலயமும்
தாளுந் தோளு மெருத்தொடு பெரியை
மார்பு மல்குலு மனத்தொடு பரியை
கேள்வியு மறிவு மறத்தொடு நுண்ணியை
வேள்வியு மறனும் விருப்பொடு வெய்யை
அருஅ மைந்திற் செருஅச் செங்கட்
செருமிகு திகிரிச் செல்வ வெல்போர்
எரிநகை யிடையிடு பிழைத்த நறுந்தார்ப்
புரிமலர்த் துழாஅய் மேவன் மார்பினேய்
அன்னையென நினைஇ நின்னடி தொழுதனெம்
பன்மா ணடுக்க விறைஞ்சினெம் வாழ்த்தினெம்

Grâce au fruit des pénitences que nous avons faites avant, avant;
C'est là notre ardent désir, encore, encore !

Gloire à Dieu
Chant de nalleLuniyār

Mélodie nôtiRam

முன்னு முன்னும்யாஞ் செய்தவப் பயத்தால்
இன்னு மின்னுமெங் காம மிதுவே.

கடவுள் வாழ்த்து
நல்லெழுநியார் பாட்டு
. . . . . .
பண்ணேதிறம்

(பி-ம்.) 10 பெரும்பெருமபூண 14 சுவைமையினிசைமை
(பி-ம்.) 15 ரணணல 25 கனலுங்கூட்டி
(பி-ம்.) 37 தலைவிரியொருவனைப் 40 மெவலின
(பி-ம்.) 49 மேவுள்ளத் 53 தாருந்தொளும 54 பெரியை 57 மருஅ
60 வெயனமராபிணெய

(பி-ம்.) 62 னடுககலிறைஞ , விறைஞ்சினே மேத்தினேம் வாழ்த்தினேம்

XIV

CEVVÊL

Les (nuages) noirs ont déversé une pluie impétueuse et abondante
Et les lacs, remplis des eaux abondantes qu'ils ont reçues, ont épanoui leurs fleurs.
La voix bourdonnante des abeilles colorées, qui se nourrissent du pollen parfumé
De *kaṭampu* à fraîche senteur, est comme une mélodie.
Les épaules dansantes des filles qui résident à tes pieds
Sont comme les bambous des longues chaînes de montagne.
La voix sonore des paons dont la crête ressemble aux fleurs éclatantes de *vākai*
Est comme les mots de celles qui disent "Revenez, ne tardez pas !",
A ceux qui les ont enlacées puis sont partis au loin.
Les fleurs éphémères de *koNRai* sont comme des guirlandes d'or.
Les fleurs de *vêṅkai* en bouquets soyeux sont étalées sur les larges rochers
Pour qu'aux filles pleureuses on dise : "le tigre !"
A chaque rang aux pétales abondants fleuris sur la longue grappe
Des *kāntaḷ* à boutons serrés, foisonnant au voisinage de l'eau,
S'élancent les fleurs rouges, comparables au corail,
Des *tôNRi* de texture soyeuse, nées sur les lianes qu'ils projettent.
Ta colline s'est remplie de la sombre (saison), ô Toi qui tiens l'arme étincelante
Qui a détruit la race de Cūr, en de multiples combats !

Ô Toi qui as agréé vivement la fumée odorante des produits aromatiques,
Qui se répand comme les nuages immaculés de la saison sombre !
Ô Toi qui as désiré l'épanouissement de Va*ḷḷ*i, aux fleurs parfumées,
Vainqueur grâce à tes six fois deux épaules et à tes six visages !
Ô Toi qui as agréé les chansons que l'on chante en ton honneur en faisant s'élever (les notes du yāL)
Pour que se rapprochent les êtres chers avec qui l'on s'est uni déjà !
Ô Toi qui, dès le jour de ta naissance, as possédé une supériorité
Que révèrent les êtres illustres en Te redoutant !
Ô Toi qui as agréé la vertu des *antaṇar* au renom unique
Deux fois nés, portant deux noms et à l'âme compatissante !
Puisque Tu es tel, que pour nous, qui T'avons désiré,
Le fruit de T'adorer en T'approchant sans cesse
Puisse être de T'adorer, encore et encore,

பதினென்காம் பாடல்

செவ்வேள்

(14) கார்மலி கதழ்பெய றலஇ யேற்ற
நீர்மலி நிறைசுனை பூமலர்ந் தனவே
தண்ணறுங் கடம்பின் கமழ்தா தூதும்
வண்ணவண் டிமிர்குரல் பண்ணைபோன் றனவே
அடியுறை மகளி ராடுந் தோளே
நெடுவரை யடுக்கத்து வேய்போன் றனவே
வாகை யொண்பூப் புரையு முச்சிய
தோகை யார்குரன் மணந்து தணந்தோரை
நீடன்மின், வாரு மென்பவர் சொற்போன் றனவே
நாண்மலர்க் கொன்றையும் பொலந்தார் போன்றன
மெல்லிணர் வேங்கை வியலறைத் தாயின
அழுகை மகளிர்க் குழுவை செப்ப
நீரயற் கலித்த நெரிமுகைக் காந்தள்
வார்குலை யவிழ்ந்த வள்ளிதழ் நிரைதொறும்
விடுகொடிப் பிறந்த மென்றகைத் தோன்றிப்
பவழத் தன்ன செம்பூத் தாஅய்க்
கார்மலிந் தன்றுநின் குன்று போர்மலிந்து
சூர்மருங் கறுத்த சுடர்ப்படை யோயே
கறையில் கார்மழை பொங்கி யன்ன
நறையி னறும்புகை நனியமர்ந் தோயே
அறுமுகத் தாறிரு தோளால் வென்றி
நறுமலர் வள்ளிப் பூநயந் தோயே
கெழீஇக் கேளிர் சுற்ற நின்னை
எழீஇப் பாடும் பாட்டமர்ந் தோயே
பிறந்த ஞான்றே நின்னை யுட்கிச்
சிறந்தோ ரஞ்சிய சீருடை யோயே
இருபிறப் பிருபெய ரீர நெஞ்சத்
தொருபெய ரந்தண ரறனமர்ந் தோயே
அன்னை யாகலி னமர்ந்தியா நின்னைத்
துன்னித் துன்னி வழிபடு வதன்பயம்
இன்னு மின்னுமவை யாகுக

Et plus que la gloire même qui T'est propre depuis la plus haute antiquité !

Ce poème dit les mots de réconfort de la suivante qui suggère le retour du héros pour cette saison, tout en adorant Murukavêḷ, mais de manière à être entendue de sa maîtresse accablée à la vue de la saison.

Chant de KêcavaNār
Musique de lui-même
Mélodie nôtiRam

தொன்முதிர் மரபினின் புகழினும் பலவே

என்பது, பருவங்கண்டு அழிந்த தலைமகள் கேட்ப முருகவேளைப் பரவுவாளாய், இப் பருவத்தே தலைமகன் வருமென்பது படத் தோழி வற்புறுத்தியது.

கேசவனார் பாட்டு.
இசையும் அவர்.
பண் நேதிறம்.

(பி-ம்.) 4 வண்டின் குரல் 13 நொழுசைக் காந்தள்
(பி-ம்.) 19 கரையில 20 நறையுணறும்
(பி-ம்.) 32 மிகுமரபுநின்

XV

TIRUMĀL

Brillant d'une gloire inconnaissable dans les bornes du savoir,
A commencer par (celle qu'on nomme) le disque indestructible,
Sans cesse en train de porter les bornes de la terre, nombreuses sont les hautes montagnes
Aux splendeurs citées, en leur quête, par les poètes dotés d'un renom ancien.
Si même on dit qu'elles sont nombreuses, dans leur nombre
Les montagnes telles qu'on en reçoive sans cesse des biens à profusion,
Et qui soulagent la condition terrestre, sont peu nombreuses.
Dans ce petit nombre, moins nombreuses encore sont les montagnes de bon lignage
Au chef où se posent les (nuages) noirs, aux larges flancs fleuris,
Célèbres et désirées des dieux. Dans ce tout petit nombre de montagnes de bon lignage
La plus célèbre est celle qui porte les Deux à l'action unique
Mais que leur aspect oppose en tous points, unis entre eux comme la parole et le sens,
Comme le rivage et la mer qui bat les rochers;
Dressée dans toute sa hauteur, c'est IruṅkuNRam !

Sans la faveur du (Dieu) au basilic en bouquets odorants,
Est-ce facile de monter au paradis plein de merveilles ?
Pour qu'il tinte (à toutes les oreilles) nous exalterons MālirukuṅNRam,
Notre titre pour accéder aisément au paradis d'accès difficile !

Avec ses filets d'eau scintillants, descendue en fracas tumultueux,
Apparue avec majesté comme la guirlande de fleurs de *marām*
Sur la poitrine de l'Aîné aux têtes de serpent douces et inclinées
La CilampāRu est sa parure, en la plénitude de sa gloire,
Avec son nom composé de Tiru et Côlai, c'est MāliruṅkuNRam !

Ah ! c'est dans ce bel IruṅkuNRam, qui a pour nature que la minuit
— Sa réputation s'en est bien répandue sur la terre ! —
Sème et fait croître l'amour qu'ardemment l'on désire,
Qu'est le lieu où siège uni (à son frère) Celui qui porte un vêtement d'or,
Pareil à l'opulence des ténèbres qu'entoure le doux éclat qui a toujours la fraîcheur de l'eau :
Considérez-le, humains ! Ecoutez les merveilles qui en émanent !

பதினைந்தாம் பாடல்

திருமால்

(15) புலவரை யறியாப் புகழொடு பொலிந்து
நிலவரை தாங்கிய நிலைமையிற் பெயராத்
தொலையா நெமிமுத லிரல்லிசை யமையும்
புலவராய் புரைத்த புனைநெடுங் குன்றம்
பலவெனி னுங்கவை பலவே பலவினும்
நிலவரை யாற்றி நிறைபய னிருங்குடன்
நின்றுபெற நிகழுங் குன்றவை சிலவே
சிலவினுஞ் சிறந்தன தெய்வம் பெட்புறும்
மலரகன் மார்பின் மைபடி குடுமிய
குலவரை சிலவே குலவரை சிலவினும்
சிறந்தது, கல்லறை கடலுங் கானலும் போலவும்
புல்லிய சொல்லும் பொருளும் போலவும்
எல்லாம், வேறுவே றுருவி னிருதொழி லிருவர்த்
தாங்கு நீணிலை யோங்கிருங் குன்றம்

நாறிணர்த் துழாயோ னல்கி னல்லதை
ஏறுத லெளிதோ வீறுபெறு துறக்கம்
அரிதிற் பெறுதுறக்க மாலிருங் குன்றம்
எளிதிற் பெறலுரிமை யேத்துகஞ் சிலம்ப
அராவணர் கயந்தலைத் தம்முன் மார்பின்
மராமலர்த் தாரின் மாண்வரத் தோன்றி
அலங்கு மருவி யார்த்திமிழ் பிழியச்
சிலம்பா றணிந்த சீர்கெழு திருவிற்
சோலையொடு தொடர்மொழி மாலிருங் குன்றம்

தாம்வீழ் காமம் வித்துபு விளைக்கும்
நாமத் தன்மை நன்கனம் படியெழ
யாமத் தன்மையிவ் வையிருங் குன்றத்து
மன்புன லிளவெயில் வளாவவிருள் வளர்வெனப்
பொன்புனை யுடுக்கையோன் புணர்ந்தமர் நிலையே
நினைமின் மாந்தீர் கேண்மின் கமழ்சீர்

A tous les points d'eau fleurit le *nīlam*, autour de ces points d'eau
De toutes ses branches fleurit le *ceyalai*; fruits verts et fruits mûrs
Contrastent; les *vêṅkai* en boutons fleurissent en bouquets éclatants :
C'est là sa douce nature comparable à MāyôN !

Vous qui n'allez point l'adorer sur place, regardez(-le) et inclinez-vous!
Le nom d'IruṅkuNRu est répandu,
Sur la terre tumultueuse, il a une gloire antique.
C'est le dieu désiré dont la vue extirpe l'illusion.

Tenues embrassées par leurs petits, les guenons vont par bonds de montagne en montagne;
Les boutons serrés du jasmin montrent la bonne conduite (des femmes);
D'une si belle eau qu'on les prend pour des saphirs, sur les branches les jeunes paonnes criaillent;
La tribu des coucous chante, et tombent les feuilles de *kuruku*;
Sur le ton de la flûte, au battement des cymbales, les chansons
Qui sortent des lèvres des chanteurs et les tambours se répondent : ainsi
La musique qui monte de la montagne ne cesse jamais — De la couleur
De Celui qui tue en franc combat ses ennemis, c'est IruṅkuNRu !

Avec vos belles (épouses), avec vos parents,
Avec vos enfants dans vos bras, avec ceux que vous affectionnez,
Le traitant comme Dieu, avec les gestes de l'adoration dans sa direction, allez-y !
Celui qui a des yeux comme le lotus antique,
Celui qui a le teint du joyau qui égare, des ténèbres et des nuages noirs ravisseurs,
Celui dont l'apparition dans l'un quelconque des mondes extirpe
Des êtres de ce monde la souffrance qui les égare,
Tout de bonté, c'est Celui qui est à IruṅkuNRam !

Tu as le basilic vert chargé de suc; Tu es Celui qui est comme une montagne noire;
Tu es Celui à l'éclat éblouissant; Tu es Celui à l'unique anneau d'oreille;
Tu es Celui au bel étendard orné d'un oiseau;
Tu es Celui à la charrue courbe et tranchante;
Tu es Celui qui brandit un bâton plein de colère;
Tu es Celui au disque de victoire et à la (conque) sénestre;
Tu es Celui aux flèches de victoire et à l'arc à ligatures;
Tu es Celui au bâton courbé hérissé de points serrés, Celui à l'épée (tachée) de points.

சுனையெலா நீல மலரச் சுனைசூழ்
சினையெலாஞ் செயலை மலரக் காய்கனி
உறழ நனைவேங்கை யொள்ளிணர் மலர
மாயோ னைத்தவின் னிலைத்தே

சென்றுதொழு கல்லீர் கண்டுபணி மினமே
இருங்குன் றென்னும் பெயர்பரந் ததுவே
பெருங்கலி ஞாலத்துத் தொன்றியல் புகழது
கண்டுமய ரறுக்குங் காமக் கடவுள்

மகமுயங்கு மந்தி வரைவரை பாய
முகிழ்மயங்கு முல்லை முறைநிகழ்வு காட்ட
மணிமருணன் னீர்ச்சினை மடமயி லகவக்
குருகிலை யுதிரக் குயிலினங் கூவப்
பகர்குழல் பாண்டி லியம்ப வகவுநர்
நாநவில் பாடன் முழவெதிர்ந் தன்ன
சிலம்பிற் சிலம்பிசை யோவா தொன்னூர்க்
கடந்தட்டான் கேழிருங் குன்று ;

தைய லவரொடுந் தந்தா ரவரொடும்
கைம்மக வோடுங் காத லவரொடும்
தெய்வம் பேணித் திசைதொழுதனிர் சென்மின்
புவ்வத் தாமரை புரையுங் கண்ணன்
வெளவற் காரிருண் மயங்குமணி மேனியன்
எவ்வயி னுலகத்துந் தோன்றி யவ்வயின்
மன்பது மறுக்கத் துன்பங் களைவோன்
அன்பது மேல யிருங்குன் றத்தான்

கள்ளணி பசுந்துளவினவை கருங்குன் றனையவை
ஒள்ளொளியவை யொருகுழையவை
புள்ளணி பொலங்கொடியவை
வள்ளணி வளைநாஞ்சிலவை
சலம்புரி தண்டேந்தினவை
வலம்புரி வயநேமியவை
வரிசிலை வயவம்பினவை
புகரிணர்சூழ் வட்டத்தவை புகர்வாளவை

Kendriya Sanskrit Vidyapeeth
27894
6-3-84
Tirupati

Ainsi dit-on.
Désireuse de son propre bien, la Parole crainte et bien famée
Dit cela; c'est aussi ce que nous avons chanté du fond de notre cœur.
Puissions-nous demeurer au pied de l'éminent IruṅkuNRam !
Ainsi prierons-nous en les adorant les Deux au grand renom.

Gloire à Dieu
Chant d'I*ḷ*amperuvaLutiyār
Musique de MaruttuvaN nallaccutaNār
Mélodie nôtiram

என்வாங்கு
நலம்புரீஇ யஞ்சீர் நாம வாய்மொழி
இதுவென வுரைத்தனெ முள்ளமர்ந் திசைத்திறை
இருங்குன்றத் தடியுறை யியைகெனப்
பெரும்பெய ரிருவரைப் பரவுதுந் தொழுதே.

கடவுள் வாழ்த்து.
இளம்பெருவழுதியார் பாட்டு.
மருத்துவன் நல்லச்சுதனர் இசை.
பண் நோதிறம்.

(பி-ம்.) 1 புகழொடும் 2 நிலவரைத்தாங்கிய , நிலையிற்பெயராது 3 யறையும் 4 புலவராயபபுரையுபுரைத்த 9 மைபடு 15 துழாயோனல்லதை (பி-ம்.) 20 மான்வரத் 21 பிழியாச் 24 வித்திவிளைக்கு 25 நனகனபடி யெழ 26 தனமைததனமையிவ 27 வளாவிருள 28 புணாமாநிலை (பி-ம்.) 35 பெயாபொந்ததுவே 39 முல்லைநிறை 40 ணளனிரமாட 43 முழவெதிர நதமனனலதிரநத (பி-ம்.) 44 யோவாதெயொனனுரக 52 மறுபககதுனபங களைவானெனபது 54 களனணி (பி-ம்.) 63 நலம்புருந்தஞ்சீர 64 இதுவுரைத்தனெம

XVI

VAIYAI

La berge — on dirait les dons de son Altesse aux mains généreuses —
Depuis la montagne où s'étendent les nuages, poivrier, santal,
Ecume pareille au caillé qu'on baratte pour le beurre, d'autres choses
En tous lieux, avec tout cela de plus en plus elle se dégrade.

La rive : colliers où se joignent les perles pareilles, parures de têtes en perles,
Parures éclatantes ouvrées d'or, dans l'eau superbe et troublée ces joyaux
Sont emportés en girant à droite; les enlaçant avec le *muñcam*
Qui est au sommet des têtes tendres des petits garçons qui ont quitté leur *poyal*,
(L'eau) vient en chaque endroit où celles aux yeux rayés qui sautillent
S'ébattent de concert, chacune avec son compagnon.

Les champs : chargés de fleurs écloses, remplis d'eau et de fleurs,
Ils ont la même beauté qui pare les tréteaux des jours de fête
Où dansent celles qui ont la pratique du chant au son de l'œil que l'on frappe.

Les jardins : ils donnent à profusion des fleurs embaumées de *narantam*
Chargées de pollen où bruissent les bourdons qui affluent en tous lieux,
Comme l'offrande d'un festin donné en retour à l'eau douce qui coule avec bruit.
Jardins pa-a-arfumés, étangs, îlots, au chant des abeilles
Nourries de miel, dans toutes les directions, la beauté des fleurs
S'épanouit : c'est la venue de la Vaiyai !

A l'aide de pipettes de bāmbou ses suivantes qui l'encerclent ont jeté sur elle
De l'eau fleurie qui est tombée sur ses seins pareils au fruit tendre du palmier; elle ne l'efface pas,
Mais à la vue de celui qui vient, son Seigneur aux grandes qualités,
Elle l'éponge doucement avec le pan de son grand vêtement fin. "Ne la touche pas !
Elle vient de fleurir, écarte-toi" disent, par mensonge, les suivantes.

பதினைந்தாம் பாடல்

வையை

(16) கரையே, கைவண் டோன்ற லீகை போன்மென
மைபடு இலம்பிற் கறியொடுஞ் சாந்தொடும்
நெய்குடை தயிரி னுரையொடுஞ் பிறவொடும்
எவ்வயி னுனு மீதுமீ தழியும்

துறையே, முத்துநேர்பு புணர்காழ் மத்தக நித்திலம்
பொலம்பூ னவிரிழை கலங்கலம் புனன்மணி
வலஞ்சுழி யுந்திய திணைபிரி புதல்வர்
கயந்தலை முச்சிய முஞ்சமொடு தழீஇத்
தத்தந் துணையோ டொருங்குட னுடும்
தத்தரிக் கண்ணுர் தலைத்தலை வருமே

செறுவே, விடுமலர் சுமந்து பூநீர் நிறைதலிற்
படுக ணிமிழ்கொள் பயின்றன ராடும்
களிநா ளரங்கி னணிநலம் புரையும்

காவே, சுரும்பிமிர் தாதொடு தலைத்தலை மிகூஉ
நரந்த நறுமலர் நன்களிக் கும்மே
கரைபொழுகு தீம்புனற் கெதிர்விருந் தயர்வபோற்
கானலங் காவுங் கயமுந் துருத்தியுந்தேன்
தேனுண்டு பாடத் திசைதிசைப் பூநலம்
பூத்தன்று வையை வரவு ;

சுருங்கையி னுயத்தார் சுற்று மெறிந்து
குரும்பை முலைப்பட்ட பூநீர் துடையாள்
பெருந்தகை மீளி வருவானைக் கண்டே
இருந்துகிற் றுனையி னெற்றிப் பொருந்தலை
பூத்தன ணீங்கெனப் பொய்யாற்றுற் றேழியர்

Ayant compris, grâce à l'odeur de la pâte fraîche parfumée de fleurs,
Mais identique en apparence, il s'en vient en riant;
Sans s'arrêter, comme la rivière se précipite vers la mer immense,
Pour son plaisir, refusant la boisson de miel qui contient la joie,
Il s'approche pour essuyer le rouge de sang et l'enlace. Ses douces (compagnes)
Disant "La belle a fleuri; qu'elle vive heureuse !", la confusion
La gagna : c'est la venue de la Vaiyai !

Descendu de la montagne, le torrent s'embellit
Au contact des arbres de la berge où partout abondent les touffes de fleurs.
Frais boutons dans les coiffures des femmes, remplis de suc,
Pétales de fleurs qui se détachent des poitrines fleuries des jeunes gaillards, il les répand.
S'égaler à la région du ciel où évolue le Gange qui y a grandi,
Large et fleuri d'un collier d'étoiles, toujours,
C'est la nature de la Vaiyai bourdonnante d'abeilles.

La boisson, les flots, la fâcherie, à cause d'eux trois
Les carpes aux yeux peints irradiants de clarté ont rougi d'un vif éclat.
Le nectar s'écoule des fleurs qui se détachent,
Embellies par la gent des insectes aux nombreuses rayures qui assiègent leur bouche;
Celui qui, pour avoir enlacé celles qui s'ébattent sans cesse dans les eaux abondantes,
A la poitrine couverte de santal et de musc écaillé et ramolli,
Apparaît comme une montagne où coule le miel qui s'y est collé
Et qu'attaquent en se levant et s'étirant bien haut les bambous qui se sont redressés.
C'est la nature de la Vaiyai de Celui qui a des chars à oriflammes.

Les nuages retentissent sur la montagne; sur la berge
Retentissent les flots, dans cette eau suave;
Porteurs de couronnes et de guirlandes, femmes aux guirlandes exhalant leur parfum,
En tirant le fruit des dons qu'ils ont pratiqués, se baignent
Chaque jour : leurs présents, leur pâte de santal parfumée, leurs guirlandes,
Leur fumée épanouie, leurs oblations de nourriture, pour que cela ne tarisse pas,
Puissent les nuages ne rien refuser, et les flots en crues
Ne pas s'assécher, pour toi, ô Vaiyai !

தோற்றமோ ரொத்த மலர்கமழ் தண்சாந்தின்
நாற்றத்திற் போற்றி நகையொடும் போத்தந்
திருங்கடற் கூங்கிவரும் யாறெனத் தங்கான்
மகிழக் களிப்பட்ட தேன்றேறன் மாற்றிக்
குருதி துடையாக் குறுகி மருவினியர்
பூத்தன ணங்கை பொலிகென நாணுதல்
வாய்த்தன்றுல் வையை வரவு

மலையி னிழியருவி மல்கிணர்ச் சார்ச்சார்க்
கரைமரஞ் சேர்ந்து கவினி மடவார்
நனைசேர் கதுப்பினுட் டண்போது மைந்தர்
மலர்மார்பிற் சோர்ந்த மலரிதழ் தாஅய்
மீனுரம் பூத்த வியன்கங்கை நந்திய
வானம் பெயர்ந்த மருங்கொத்த லெஞ்ஞான்றும்
தேனிமிர் வையைக் கியல்பு ;

கள்ளே புனலே புலவியிம் மூன்றினும்
ஒள்ளொளி சேய்தா வொளிகிளருண் கட்கெண்டை
பல்வரி வண்டினம் வாய்சூழ் கவிஞெடும்
சென்னீர் வீவயிற் றேன்சோரப் பன்னீர்
அடுத்தடுத் தாடுவார்ப் புல்லக் குழைந்து
வடுப்படு மான்மதச் சாந்தா ரகலத்தான்
எடுத்தவே யெக்கி நூக்குயர்பு தாக்கத்
தொடுத்ததேன் சோரும் வரைபோலுந் தோற்றம்
கொடித்தேரான் வையைக் கியல்பு ;

வரையார்க்கும் புயல்கரை
திரையார்க்குமித் தீம்புனல்
கண்ணியர் தாரர் கமழ்நறுங் கோதையர்
பண்ணிய வீகைப் பயன்கொள்வா ளுடலால்
நாணு ளுறையு நறுஞ்சாந்துங் கோதையும்
பூத்த புகையு மவியும் புலராமை
மருஅற்க வான மலிதந்து நீத்தம்
அருஅற்க வையை நினக்கு.

Alors que le héros qui s'est ébattu dans les flots avec sa maîtresse sollicite l'entrée (chez l'héroïne) auprès de la confidente ,celle-ci, par le récit des ébats dans les flots, la lui refuse.

Chant de nallaLiciyār
Musique de nallaccutaNār
Mélodie nôtiram

என்பது, காதற்பரத்தையுடன் புனலாடிய தலைமகன் தோழியை வாயில்வேண்ட அவள் புனலாடியவாறு கூறி வாயின் மறுத்தது.

*நல்லழிசியார் பாட்டு.
நல்லச்சுதனர் இசை.
பண் நோதிறம்.

(பி-ம்.) 2 மைபடி
(பி-ம்.) 6 கருவினன் கலங்கற்றண்புனன் 7 தினைப்பிரி 15 நாறுமலர் 16 கரைபொழியுந்தீம்புனற்
(பி-ம்.) 20 மெறிந்த 25 தோற்றமாரொத்த 27 தாங்க 28 கனிப்பட்ட 33 மடவாரநதனைசொ
(பி-ம்.) 39 புள்ளே 40 செய்தாரொளி 42 செனனனீவுவீவயிர
(பி-ம்.) 51 னுடலின 54 மலிந்து * நல்லழுசி

XVII

CEVVÊL

Portant la lame brandie, la cloche de bonne coulée, de fines étoffes ornées de fleurs,
Des feuilles fraîches, des fleurs chargées de suc, pour louer l'arbre tutélaire
Au tronc duquel le vêlaN a attaché le bélier après l'aspersion de santal,
Et le chanter avec des mots selon un mode convenu,
Sur la montagne que mouillent les arbres par le nectar des fleurs épanouies,
Prenant avec eux torches, musique, aromates, encens pour la fumée et étendards,
Chaque soir, ceux qui demeurent au pied de cette montagne
Peuvent-ils envier même la demeure de Ceux d'en-Haut ?

D'un côté s'élève la voix douce du luth des ménestrels,
D'un côté s'élève la musique bourdonnante des abeilles (toujours) nouvelles;
D'un côté s'élève l'appel de la flûte à yeux,
D'un côté souffle la musique que répandent les bourdons mélodieux;
D'un côté s'élève la musique du tambour enduit de terre,
D'un côté retentit l'eau de la cascade de la haute montagne qui domine;
D'un côté les danseuses qui chantent bien se balancent en s'agitant,
D'un côté les plantes grimpantes en fleurs s'agitent au souffle du vent du nord;
D'un côté naissent *kuRai*, *niRai*, *kiLamai*, qui se développent longuement
Dans les beaux chants de *pālai* chantés par les chanteuses,
D'un côté apparaît la voix entrecoupée du paon au rythme de danse.
Accueillir la rivalité de tout cela qui semble s'affronter
N'appartient qu'à la montagne de Celui qui tue ceux qui l'affrontent.

Comblé de bien des gloires, abondamment chanté,
L'intervalle entre Kūṭal et ParaṅkuNRu,
Grâce aux jeux de chacun et chacune ornés de la pâte de santal qui exhale son parfum,
Alors qu'il est très court, devient une longue distance;
A cause des pétales détachés qui ont glissé des chignons et des tresses
De ceux et celles qui portent guirlandes à nectar et sont pleins d'allégresse,
il n'y a plus de chemin par où passer.
(MurukaN) qui siège sur la montagne présente à tous les horizons
Par les sacrifices et par sa renommée irréprochable,

பதினேழாம் பாடல்

செவ்வேள்

(17) தேம்படு மலர்குழை பூந்துகில் வடிமணி
ஏந்திலை சுமந்து சாந்தம் விரைஇ
விடையரை யசைத்த வேலன் கடிமரம்
பரவின ருரையொடு பண்ணிய விசையினர்
விரிமலர் மதுவின் மரநனை குன்றத்துக்
கோலெரி கொளுநறை புகைகொடி யொருங்கெழ
மாலை மாலை யடியுறை யினையநர்
மேலோ ருறையுளும் வேண்டுநர் யாஅர்

ஒருதிறம், பாணர் யாழின் றீங்குரலெழ
ஒருதிறம், யாணர் வண்டி னிமிரிசையெழ
ஒருதிறம், கண்ணுர் குழலின் கரைபெழ
ஒருதிறம், பண்ணுர் தும்பி பரந்திசை யூத
ஒருதிறம், மண்ணுர் முழவி னிசையெழ
ஒருதிறம், அண்ண னெடுவரை யருவிநீர் ததும்ப
ஒருதிறம், பாடனல் விறலிய ரொல்குபு நுடங்க
ஒருதிறம், வாடை யுளர்வயிற் பூங்கொடி நுடங்க
ஒருதிறம், பாடினி முரலும் பாலையங் குரலின்
நீடுகிளர் கிழமை நிறைகுறை தோன்ற
ஒருதிறம், ஆடுசீர் மஞ்ஞை யரிகுர றேன்ற
மாறுமா றுற்றனபோன் மாறெதிர் கோடல்
மாறட்டான் குன்ற முடைத்து ;

பாடல் சான்று பல்புகழ் முற்றிய
கூடலொடு பரங்குன்றினிடைக்
கமழ்நறுஞ் சாந்தி னவரவர் திளைப்ப
நணிநணித் தாயினுஞ் சேயச் சேய்த்து
மகிழ்மிகுதேளங் கோதையர் கூந்தல் குஞ்சியிற்
சோர்ந்தவி ழிதழி னியங்குமா றின்று
வசைநீங்கிய வாய்மையால் வேள்வியாற்
றிசைநாறிய குன்றமர்ந் தாண்டாண்

Se nourrit ici et là des vapeurs de la fumée odorante de l'*akil*;
Tandis qu'elle s'élève de place en place, les immortels s'écartent en clignant des paupières,
Et le disque qui ne décroît pas n'est plus perceptible.

Celles qui courbent leurs poignets, leurs avant-bras chargés d'anneaux,
Ceux qui ont autant (d'amour) et reposent sur l'oreiller de leurs douces épaules,
Ceux qui ont une belle poitrine (ornée de) guirlandes,
Celles qui portent des parures naturelles de guirlandes fraîches,
Pleins de joie au cœur plongent et jouent (dans l'eau).
Et les abeilles qui butinent le pollen des fleurs des lacs ne viennent plus bourdonner !
Telles sont les beautés de ParaṅkuNRu.

Le long ruisseau blanc pour couler à travers les champs de ceux d'en-bas coule sans cesse, hého !
Par les ébats de ceux d'en-haut, les joyaux bleus qui y tombent vont endommager les terres, hého!
Les fêtes en l'honneur des dieux, les célébrations de festins soignés,
Pour ParaṅkuNRu parée de ce blanc ruisseau,
Pour la Vaiyai féconde et de gloire intarissable,
Pour Kūṭal (la cité) de Celui au char à étendard (entouré) de chars aux chevaux à crinière coupée ras,
Selon l'usage, alternent à s'y méprendre et c'est bien ainsi !

Ainsi dit-on.
Seigneur aux luttes victorieuses, monté sur Piṇimukam,
Avec le paon à couleurs de joyaux et l'étendard à l'oiseau dressé !
Ayant renoncé aux (autres) servitudes et exalté ta gloire,
Nous adorerons et chanterons ta montagne haute et parée ;
Tout cela, nous et nos familles nous le louerons, disant :
"Puissions-nous atteindre le jour de la félicité !"

Gloire à Dieu !
Chant de NallaLiciyār
Musique de NallaccutaNār
Mélodie nôtiRam

டாவி யுண்ணு மகில்கெழு கமழ்புகை
வாய்வாய் மீபோ யும்பரிமை பிறப்ப
தேயா மண்டிலங் காணுமா றின்று

வளமுன்கை வணங்கிறையார்
அணைமென்றோ ளசைபொத்தார்
தார்மார்பிற் றகையியலார்
ஈரமாலை யியலணியார்
மனமகிழ் தூங்குநர் பாய்புட னுடச்
சுனைமலர்த் தாதூதும் வண்டுத லெய்தா
அனையபரங் குன்றி னணி ;

கீழோர், வயல்பரக்கும் வார்வெள்ளருவி பரந்தா னுதரோ
மேலோர், இயங்குதலால் வீழ்மணி நீலஞ் செறுவுழக்குமரோ
தெய்வ விழவுந் திருந்து விருந்தயர்வும்
அவ்வெள் ளருவி யணிபரங் குன்றிற்கும்
தொய்யா விழுச்சீர் வளங்கெழு வையைக்கும்
கொய்யுளை மான்றேர்க் கொடித்தேரான் கூடற்கும்
கையூழ் தடுமாற்ற நன்று ;

எனவாங்கு
மணிநிற மஞ்ஞை யோங்கிய புட்கொடிப்
பிணிமுக மூர்ந்த வெல்போ ரிறைவ
பணியொரீஇ நின்புக ழேத்தி
அணிநெடுங் குன்றம் பாடுதுந் தொழுதும்
அவை, யாமுமெஞ் சுற்றமும் பரவுதும்
ஏம வைகல் பெறுகயா மெனவே.

கடவுள் வாழ்த்து.
**நல்லழிசியார் பாட்டு.*
நல்லச்சுதனார் இசை.
பண் நோதிறம்.

(பி-ம்) 2 விரைஇய 15 பாடல் விறலியர், யாடனல்விறலியர்
(பி-ம்.) 20 கொள்ளன 25 நணிந்தணிததாயினுஞ் 27 சோர்ந்த விதழின்
(பி-ம்.) 41 நீலஞசேறுழக்கும் , நீலஞ்சிதைக்கும்
(பி-ம்.) 50 பணியொரீஇய * நல்லழிசியார்

XVIII

CEVVÊL

Toi dont la lance, pour anéantir la force et l'arrogance de ceux qui ont choisi de se dresser en guerre (contre Toi),
A détruit le manguier Cūr qui, en s'étendant, enveloppait toutes choses,
Dans la mer profonde que porte la terre, chargée de toute l'étendue des eaux,
—Comme les nuages au fort de leur grossesse accueillant la saison des pluies—,
Notre montagne est capable d'affronter en se faisant son égale
La montagne qui porte toute l'étendue de ta gloire.

Une (fille) au joli front a remarqué un (jeune homme) plongé dans ses pensées
A la vue d'un paon dansant, tacheté de joyaux d'un brillant éclat :
"J'ai compris ce qui se passe en toi ! Explique (-moi) cela tout de suite ! Toi,
N'essaie pas de cacher que tu me dédaignes !" dit-elle et il riposte :
"Bien aimée, j'étais songeur à la vue de ce (paon) consterné,
Lui qui, fou de joie, croyait dérober tes charmes naturels ; mais toi (tu penses :)
"Tu me regardes comme un étranger !" S'expliquer ainsi,
C'est ce qui se passe naturellement sur la montagne de Celui qui a un beau char.

"Ne vois-tu pas, toi, que, par les cicatrices fleuries sous la force de leurs mains,
Nous avons découvert ses embrassements fleuris dans la force des étreintes,
Avec des filles aux yeux de nuages, comme des fleurs, fleuris par force collyres,
Sur la montagne éclatante de beauté fleurie des cinq produits ?
Avec tes parures d'or qui excitent le désir et fleuries de la force de ton corps
Au rythme des cordes fleuries de la mélodie *naiyvaḷam*, ménestrel,
Tes chansons sont fleuries de force mensonges !"

Par son sommet victorieux où mugissent les sombres nuages
Qui exposent (au monde) qu'ils ont donné et fait croître les frais bourgeons,
Par les lianes d'éclairs qui fendent les ténèbres
En éblouissant les yeux de leurs feux pressés et perçants,
Ô Vêḷ à la lance à flamme d'argent, Soleil sur le paon rapide,

பதினெட்டாம் பாடல்

செவ்வேள்

(18) போரெதிர்ந் தேற்றுர் மதுகை மதந்தபக்
காரெதிர்ந் தேற்ற கமஞ்சூ லெழிலிபோல்
நீர்நிரந் தேற்ற நிலந்தாங் கழுவத்துச்
சூர்நிரந்து சுற்றிய மாதபுத்த வேலோய்நின்
சீர்நிரந் தேந்திய குன்றெடு நேர்நிரந்
தேறுமா றேற்குமிக் குன்று ;

ஒள்ளொளி மணிப்பொறி யான்மஞ்ஞை நோக்கித்தன்
உள்ளத்து நினைப்பானைக் கண்டன டிருநுதலும்
உள்ளிய துணர்ந்தேனஃ துரையினி நீயெம்மை
எள்ளுதன் மறைத்தலோம் பென்பாளைப் பெயர்த்தவன்
காதலாய் நின்னியல் களவெண்ணிக் களிமகிழ்
பேதுற்ற விதனைக்கண் டியானேக்க நீயெம்மை
ஏதிலா நோக்குதி யென்றுங் குணர்ப்பித்தல்
ஆய்தேரான் குன்ற வியல்பு ;

ஐவளம் பூத்த வணிதிகழ் குன்றின்மேல்
மைவளம் பூத்த மலரேர் மழைக்கண்ணுர்
கைவளம் பூத்த வடுவொடு காணுய்நீ
மொய்வளம் பூத்த முயக்கம்யாங் கைப்படுத்தேம்
மெய்வளம் பூத்த விழைதகு பொன்னணி
நைவளம் பூத்த நரம்பியைசீர்ப் பொய்வளம்
பூத்தன பாணுநின் பாட்டு ;

தண்டளிர் தருப்படுத் தெடுத்துரைஇ
மங்குன் மழைமுழங்கிய விறல்வரையாற்
கண்பொருபு சுடர்ந்தடர்ந்திடந்
திருள்போழுங் கொடிமின்னுல்
வெண்சுடர் வேல்வேள் விரைமயின்மேன் ஞாயிறுநின்

Ta montagne ressemble à ton éléphant au fronteau à feux éclatants.
La belle salle avec ses dessins y est une demeure
Où règne l'activité des flèches de Kāmavêḷ.

(Tels) son carquois plein de flèches acérées et pointues,
Les jardins de montagne remplis de Cūr,
Les lacs qui débordent de l'eau dont débordaient les (nuages) noirs,
(Ne sont qu') une dense parure de fleurs débordante de beauté.
La beauté qui se serre dans les (grappes de) *kāntaḷ*
A la (saison) sombre est comme les mains liées des vaincus à la guerre.
Les abeilles qui distendent les liens de leurs boutons superbes
Sont comme les mains de ceux qui détendent les cordes nouées du luth.
Les nuages ornés et grondants de la saison des premières rosées ont dessiné
La courbe de l'arc-en-ciel de Celui qui a le *vajra*.
Les arbres sur la montagne, ô Toi qui es fort au combat des dés,
Ont répandu des fleurs douces comme les flèches que fait pleuvoir cet arc,
Ô Toi qui es fort pour faire rouler les dés, sur la montagne, en roulements prolongés.
Remarquable ensemble sonore plein de rythme,
Comme les sons éclatants que multiplie la guerre,
Aux sons des instruments se mêlent les masses des nuages.
Les cascades sonores de la montagne sont une parure de perles pour les sommets.
Au chant des oiselets, le millet a formé le cône de ses épillets.
Avec les roseaux penchés sur eux, les lacs cambrés par la masse des fleurs
Où butinent les abeilles s'ornent d'une courbure pareille
Au divin arc-en-ciel éclatant de beauté.

Ayant uni les chants et les cordes torses,
Avec la récitation, les fleurs et la flamme,
Et le parfum du santal joint à l'*akil* fondant au feu,
Seigneur aux armées de lances de combat,
Rassemblés à tes pieds comme en notre ville où nous avons droit de séjour
Puissions-nous, avec nos familles, y demeurer sans jamais en être séparés !

Gloire à Dieu !
Chant de kuNRampūtaNār
Musique de NallaccutaNār
Mélodie kāntāram

ஒண்சுட ரோடைக் களிறேய்க்கு நின்குன்றத்
தெழுதெழி லம்பலங் காமவே ளம்பின்
தொழில்வீற் றிருந்த நகர் ;

ஆர்ததும்பு மயிலம்பு நிறைநாழி
சூர்ததும்பு வரைய காவாற்
கார்ததும்பு நீர்ததும்புவன சுனை
ஏர்ததும்புவன பூவணி செறிவு
போர்தோற்றுக் கட்டுண்டார் கைபோல்வ கார்தோற்றும்
காந்தள் செறிந்த கவின் ;

கவின்முகை கட்டவிழ்ப்ப தும்பிகட் டியாழின்
புரிநெகிழ்ப்பார் போன்றன கை ;
அச்சிரக் காலார்த் தணிமழை கோலின்றே
வச்சிரத் தான்வான வில்லு ;

வில்லுச்சொரி பகழியின் மென்மலர் தாயின
வல்லுப்போர் வல்லாய் மலைமேன் மரம்
வட்டுருட்டு வல்லாய் மலைய நெட்டுருட்டுச்
சீர்ததும்பு மரவமுடன் சிறந்து
போர்ததும்பு மரவம் போலக்
கருவி யார்ப்பக் கருவிநின்றன குன்றம்
அருவி யார்ப்பமுத் தணிந்தன வரை
குருவி யார்ப்பக் குரல்குவிந்தன தினை
எருவை கோப்ப வெழிலணி திருவில்
வானி லணித்த வரியூதும் பன்மலராற்
கூனி வளைத்த சுனை ;

புரியுறு நரம்பு மியலும் புணர்ந்து
சுருதியும் பூவுஞ் சுடருங் கூடி
எரியுரு கஇலோ டாரமுங் கமழும்
செருவேற் முனைச் செல்வநின் னடியுறை
உரிதினி னுறைபதிச் சேர்ந்தாங்குப்
பிரியா திருக்கவெஞ் சுற்றமோ டுடனே.

கடவுள் வாழ்த்து.
குன்றம்பூதனர் பாட்டு.
நல்லச்சுதனர் இசை.
பண் காந்தாரம்.

(பி-ம்.) 2 *கயஞ்சூழெழிலி* 4 *மாதபுத்தோய்* 5 *நீர் நிரந்* 6 *றேற்ற முங்குன்று*
(பி-ம்.) 13 *எதிலாஞைக்குதி* 19 *விழைதரு மெய்யணி*
(பி-ம்.) 32 *நீர்தயங்குவன* 33 *எர் தயங்குவன, பேர்தயங்குவன*
(பி-ம்.) 34 *கார்தோற்றற் காந்தளஞ் செறிந்த*
(பி-ம்.) 38 *தணிமணிமழை* 42 *வல்லாயமலை நெருட்டுருட்டுக*
(பி-ம்.) 54 *செல்வனின்*

XIX

CEVVÊL

Désireux d'un séjour céleste, au sein de la terre (que baigne) l'océan,
Tu as élu le *kaṭampu* fleuri d'une gloire incompréhensible au sein du savoir ;
Pour que les maintes délices des Etres parfaits de la nature des Sages inégalables
Soient aussi savourées par les êtres de la vaste terre, Tu leur as donné
La fraîche ParaṅkuNRu. Et comme en réplique
A Celle qui, dans le paradis rempli de fêtes, est à tes côtés,
Tu y as épousé, beauté naturelle, la liane au paon.

(Les habitants de) Kūṭal, invincible dans les luttes de la guerre et celles du savoir,
Au seuil où s'achève la nuit propice à leurs étreintes,
Tels ceux qui ayant largement pratiqué la vertu en recueillent le fruit
Et atteignent le monde des éminents,
Portant des vêtements fins brillants et des parures splendides et seyantes,
Montés sur des chevaux splendides qui font envie ou des chars d'allure rapide,
Avec des guirlandes de fleurs choisies, au point de dissiper l'obscurité de la route,
Sur tout l'intervalle entre Kūṭal et ta montagne, sont rassemblés :
Le chemin que suit ce trajet (pareil) à une plage couverte
De sable frais, parce qu'il est plein de leurs têtes couronnées, est comme une guirlande
Qui entoure la terre immense où l'on aurait dispensé à profusion des fleurs semblables.

Le luminaire et son cortège d'étoiles tournent
Autour des flancs du Meru. Ainsi VaLuti, illustre pour son savoir,
Avec ses épouses telles de jeunes paons
Et avec ceux qui sont ses yeux affairés qui savent leur devoir,
Monté sur le large sommet de ta montagne, demeure des Cūr,
Quand en grande pompe il en fait le tour à main droite, et qu'avec un *tāNai*
Flottant sur l'épaule et porté selon la coutume ancienne,
Des chants sur les lèvres et en grande liesse,
Les habitants des villes et des campagnes sont venus les rejoindre ;

பத்தொன்பதாம் பாடல்

செவ்வேள்

(19) நிலவரை யழுவத்தான் வானுறை புகறந்து
புலவரை யறியாத புகழ்பூத்த கடம்பமர்ந்
தருமுனி மரபி னுன்றவர் நுகர்ச்சிமன்
இருநிலத் தோரு மியைகென வீத்தநின்
தண்பரங் குன்றத் தியலணி நின்மருங்கு
சாறுகொ டுறக்கத் தவளொடு
மாறுகொள் வதுபோலு மயிற்கொடி வதுவை

புலத்தினும் போரினும் போர்தோலாக் கூடற்
கலப்போ டியைந்த விரவுத்தீ ரெல்லை
அறம்பெரி தாற்றி யதன்பயன் கொண்மார்
சிறந்தோ ருலகம் படருநர் போல
உரிமாண் புனைகல மொண்டுகி ருங்கிப்
புரிமாண் புரவியர் போக்கமை தேரர்
தெரிமலர்த் தாரர் தெருவிருள் சீப்பநின்
குன்றெடு கூட லிடையெல்லா மொன்றுபு
நேர்பூ நிறைபெய் திருநிலம் பூட்டிய
தார்போலு மாலத் தலைநிறையாற் றண்மணல்
ஆர்வேலை யாத்திரைசெல் யாறு ;

சுடரொடு சூழ்வரு தாரகை மேருப்
புடைவரு சூழல் புலமாண் வழுதி
மடமயி லோரு மனையவ ரோடும்
கடனறி காரியக் கண்ணவ ரோடுநின்
சூருறை குன்றிற் றடவரை யேறிமேற்
பாடு வலந்திரி பண்பிற் பழமதிச்
சூடி யசையுஞ் சுவன்மிசைத் தானையிற்
பாடிய நாவிற் பரந்த வுவகையின்
நாடு நகரு மடைய வடைந்தனைத்தே

Ô Toi qui as la taille élancée et un éléphant aux clochettes sonores,
Voilà comme on décrit la procession autour de la demeure gardée où
Tu résides.

En ôtant les chaînes des éléphants aux joues desquels collent les abeilles,
On les attache aux arbres, à l'écart, avec les belles cordes qu'ils portent
pour sangles ;
On tire à l'écart du chemin les chevaux aux bonnes guirlandes ;
On conduit pour les faire stationner hors de la route les chars massifs ;
On nourrit à larges bouchées (les éléphants) de tronçons de canne à
sucre ; par ce déploiement,
Il ressemble au camp du Chef de l'armée aux chevaux nombreux,
Ô Toi dont la lance a fendu le *kuruku*, l'intervalle
Qui s'étend au bas de ta montagne : c'est notre façon de le célébrer.

Des gens donnent des pâtisseries à manger aux singes ;
D'autres offrent à la troupe des (singes) à face noire de la canne à sucre ;
D'autres jouent du luth sacré *piramaN* ;
D'autres, plaçant leurs doigts, mesurent le son de leur flûte ;
D'autres accordent *kural* et *iḷi* du luth ;
D'autres exposent en quoi consiste la beauté du culte ;
Alors que résonne du son "Kom" la voix des cordes du luth
D'autres font résonner le tambour en mesure avec lui ;
D'autres savent à fond la position des astres liés
Au disque des deux luminaires, à commencer par le soleil ;
Disant : "Celle-ci et celui-là sont Irati et KāmaN",
D'autres répondent aux questions que se posent celles que hante la
séparation.
"Ce chat c'est IntiraN, celle-ci Akalikai, celui-ci
C'est KavutamaN qui vient de partir et ça c'est la forme de pierre
Qu'elle a prise par l'effet de sa colère", commentent d'autres.
Les édifices chargés de beaucoup de dessins semblables
Que montrent du doigt ceux qui s'en approchent et où d'autres expli-
quent ce qu'on leur montre,
Etablis sur de vastes espaces remplis de rochers éclatés et de bambous
droits
Ont un air de liesse sur l'éclatante ParaṅkuNRu
Du côté des pavillons du neveu de Māl.

Une fillette qui s'est écartée des parents qui lui ont donné le jour
Et s'est avancée au milieu des énormes rochers s'inquiète :

படுமணி யானை நெடியாய்நீ மேய
கடிநகர் சூழ்நுவலுங் கால் ;

தும்பி தொடர்கதுப்ப தும்பி தொடராட்டி
வம்பணி பூங்கயிற்று வாங்கி மரனசைப்பார்
வண்டார் புரவி வழிநீங்க வாங்குவார்
திண்டேர் வழியிற் செலநிறுப்பார் கண்டக்
கரும்பு கவழ மடுப்பார் நிரந்து
பரிநிமிர் தானையான் பாசறை நீர்த்தே
குருகெறி வேலோய்நின் குன்றக்கீழ் நின்ற
இடைநிலம் யாமேத்து மாறு ;

குரங்கருந்து பண்ணியங் கொடுப்போரும்
கரும்பு கருமுகக் கணக்களிப் போரும்
தெய்வப் பிரமஞ் செய்கு வோரும்
கைவைத் திமிர்புகுழல் காண்கு வோரு
மியாழி னிளிகுரல் சமங்கொள் வோரும்
வேள்வியி னழகியல் விளம்பு வோரும்
கூர நாண்குரல் கொம்மென வொலிப்ப
ஊழுற முரசி னெலிசெய் வோரும்
என்றூ முறவரு மிருசுடர் நேமி
ஒன்றிய சுடர்நிலை யுள்படு வோரும்
இரதி காம னிவளிவ னெனுஅ
விரகியர் வினவ விணுவிறுப் போரும்
இந்திரன் பூசை யிவளக லிகையிவன்
சென்ற கவுதமன் சினனுறக் கல்லுரு
ஒன்றிய படியிதென் றுரைசெய் வோரும்
இன்ன பலபல வெழுத்துநிலை மண்டபம்
துன்னுநர் சுட்டவுஞ் சுட்டறி வுறுத்தவும்
நேர்வரை விரியறை வியலிடத் திழைக்கச்
சோபன நிலையது துணிபரங் குன்றத்து
மாஅன்மருகன் மாட மருங்கு ;

பிறந்த தமரிற் பெயர்ந்தொரு பேதை
பிறங்க லிடையிடைப் புக்குப் பிறழ்ந்தியான்

"J'ai oublié même le chemin par où je suis venue ; mes parents !
Eh, oh !" dit-elle et tandis qu'elle leur adresse ses appels,
"Eh, oh !" disent sans recevoir ses appels
Les grottes qui font seulement écho à leur son : elles l'invitent et à cette invite
Elle se précipite et, là, ne voyant pas ses parents,
En revenant, elle répète des cris et des cris : sa confusion
Est bien dans la manière de la montagne de Celui qui se réjouit des vivats.

Quand elles font tomber sur les doux lacs les rameaux tendres qui se détachent des branches
Aux bouquets parfumés et qui penchent leurs pointes dont elles ont grande envie,
Et que, la tête dressée au dessus des lacs où on les a fait tomber,
Ils flottent sur les fleurs et les boutons,
"Ceux qui sont sur une fleur bien visible avec ses boutons
Sont un serpent à cinq têtes et aux points éclatants
Avec d'un côté son fils aîné et de l'autre le petit cadet" :
Ainsi s'effraient les jeunes filles. Tout près de là,
Les jeunes pousses de *pacumpiṭi*, l'*āmpal*, bouche ouverte,
Les *kāntaḷ* en bouquets odorants épanouis comme la main,
Les pétales parfumés d'*eruvai*, les *vêṅkai* en touffes de feu,
Les *tôNRi* de couleur intense, les *naRavam* en touffes fleuries,
Les *kôṅkam* sans saison, et les fleurs d'*ilavam*, de couleur contraire,
Comme des guirlandes aux fleurs attachées, enfilées, entrelacées,
Suspendues, sur tous les monts et les sommets,
Abondantes, variées, dressées, serrées,
Donnent l'éclat du ciel immense de l'aube
A ta montagne, ô Toi qui as la taille élancée !

Quand on orne avec la couleur de safran le crâne de ton éléphant,
Qu'on le nourrit d'une eau mêlée de fleurs, qu'on lui place de belles vergettes,
Qu'on hisse (sur lui) le parasol d'or à manche décoré de corail brillant
Au cours des sacrifices offerts où l'on se rend d'un cœur joyeux, si
Les (filles) à chevelure sombre et en nattes aux parfums tenaces et variés,
Et celles qui sont à l'âge où les vierges sont mûres,
Parvenues sur ta montagne n'ont pas goûté pendant le festival
Les restes de la nourriture donnée à l'éléphant qui porte ton étendard,
Elles n'approcheront point les épaules des jeunes vaillants sans défaut,

வந்த நெறியு மறந்தேன் சிறந்தவர்
ஏள யோஎ வெனவிளி யேற்பிக்க
ஏள யோஎவென் றேலா வவ்விளி
அவ்விசை முழையேற் றழைப்ப வழைத்துழிச்
செல்குவ ளாங்குத் தமர்க்கா ணுமை
மீட்சியுங் கூஉக்கூஉ மேவு மடமைத்தே
வாழ்த்துவப்பான் குன்றின் வகை ;

நனிநுனி நயவரு சாய்ப்பி னுறிணர்ச்
சினைபோழ் பல்லவந் தீஞ்சுனை யுதிர்ப்ப
உதிர்த்த சுனையி னெடுத்த தலைய
அலர்முகிழுற வவைகிடப்பத்
தெரிமலர் நனையுறுவ
ஐந்தலை யவிர்பொறி யரவ மூத்த
மைந்த னருகொன்று மற்றிளம் பார்ப்பென
வாங்கிள மகளிர் மருளப் பாங்கர்
பசும்பிடி யிளமுகிழ் நெகிழ்ந்தவா யாம்பல்
கைபோற் பூத்த கமழ்குலைக் காந்தள்
எருவை நறுந்தோ டெரியினர் வேங்கை
உருவமிகு தோன்றி யூழினர் நறவம்
பருவமில் கோங்கம் பகைமல ரிலவம்
நிணந்தவை கோத்தவை நெய்தவை தூக்க
மணந்தவை போல வரைமலை யெல்லாம்
நிறைந்து முறழ்ந்து நிமிர்ந்துந் தொடர்ந்தும்
விடியல் வியல்வானம் போலப் பொலியும்
நெடியாய்நின் குன்றின் மிசை ;

நினயானைச் சென்னி நிறங்குங்கு மத்தாற்
புனையாப்பூ நீருட்டிப் புனைகவரி சார்த்தாப்
பொற்பவழப் பூங்காம்பிற் பொற்குடை யேற்றி
மலிவுடை யுள்ளத்தான் வந்துசெய் வேள்வியுட்
பன்மண மன்னு பின்னிருங் கூந்தலர்
கன்னிமை கனிந்த காலத் தார்நின்
கொடியேற்று வாரணங் கொள்கவழ மிச்சில்
மறுவற்ற மைந்தர்தோ ளெய்தார் மணந்தார்
முறுவற் றலையளி யெய்தார்நின் குன்றம்

Et n'approcheront point l'amour parfait dans le sourire de leurs époux.

Ô Toi qui T'es lié à la liane, femme KuRava, nos vivats
En guise de festin de choix, écoute-les de (toutes) tes oreilles !
Par ton vêtement et tes guirlandes, Tu es rouge. Et de même
Ton arme aussi prend la couleur d'un buisson de corail.
Par ton teint, Tu es comme un feu effrayant, et par ton visage,
Tu es comme l'astre qui n'a pas encore achevé de déployer ses rayons
qui se répandent.
Tu as détruit à la racine le manguier maléfique et sans pareil,
Tu as enfoncé ta lance parfaite dans la montagne ennemie
Et brisé cette montagne-là, ô Toi dont nous avons célébré
La magnificence dans le *kaṭampu* au flanc de cette montagne-ci !
Avec le groupe qui nous entoure nous T'adorons et T'exaltons.

Gloire à Dieu !
Chant de NappaṇṇaNār
Musique de MaruttuvaN NallaccutaNār
Mélodie kāntāram.

குறுகிச் சிறப்புணைக் கால் ;

குறப்பிணைக் கொடியைக் கூடியோய் வாழ்த்துச்
சிறப்புணைக் கேட்டி செவி ;
உடையு மொலியலுஞ் செய்யைமற் றுங்கே
படையும் பவழக் கொடிநிறங் கொள்ளும்
உருவு முருவத்தீ யொத்தி முகனும்
விரிகதிர் முற்று விரிசுட ரொத்தி
எவ்வத் தொவ்வா மாமுத றடிந்து
தெவ்வுக் குன்றத்துத் திருந்துவே லழுத்தி
அவ்வரை யுடைத்தோய்நீ யிவ்வரை மருங்கிற்
கடம்பம ரணிநிலை பகர்ந்தேம்
உடங்கம ராயமொ டேத்தினந் தொழுதே.

கடவுள் வாழ்த்து.
நப்பண்ணனூர் பாட்டு.
மருத்துவன் நல்லச்சுதனூர் இசை.
பண் காந்தாரம்.

(பி-ம்.) 2 *யறியாது*
(பி-ம்.) 20 *சூழிற்*
(பி-ம்.) 41 *திமிரிக்குழல்* 45 *ஊழுறு*
(பி-ம்.) 51 *கௌமதன்* 59 *பிறக்கல்* 67 *நளிதுனி*
(பி-ம்.) 71 *கீளயுறழ* 72 *யரவினது மூத்த* 73 *னருகிலொன்று* 74 *மைந்துறுமகளிர்* 81 *வரைவரை* 82 *நிரைந்து*
(பி-ம்.) 85 *நினையானை* 86 *நீரினிதூட்டி* 96 *கொட்டி செவி*

XX

VAIYAI

Jetant à briser le roc une eau qui a épuisé la mer,
Au son du tonnerre groupé et colère, assiégeant, harcelant
Les chaînes de montagne, pleuvant, les nuées pleines à craquer
Ont lavé pour ravoir leur éclat les défenses sanglantes
D'un bel éléphant au front fleuri qui a déchiré le tigre qui l'affrontait au combat.
Au matin puisant la mer, s'unissant à la montagne le soir
Par où s'en est allé celui aux brûlants rayons, la nuit, quand la terre dort,
Produit des nuages, la pluie est tombée; produit des arbres, odeur de fleur,
Odeur de fleur, produit du miel, odeur de pluie, produit de la forêt
Au vent violent et à chaleur forte, odeur des fruits mûrs tombés des branches,
Se mêlant à ces odeurs, la Vaiyai ensemble les enlace et les apporte.

Et plus qu'à leur odeur, les jardins spacieux eux-mêmes aspiraient
A l'odeur violente émanant de la chaleur de la rivière.
De ville en ville retentit le son du tambour. Eveillés de leur sommeil,
Levés au bruit de l'eau qui rampe au long des hauts remparts,
Ils attellent aux coches les chevaux des chars lourds;
Ils conduisent les chars lourds avec les bœufs des coches;
Ils harnachent les éléphants avec les harnais des palefrois;
Eux si soigneux de leurs éléphants, ils les montent sans les parer;
Les damoiseaux s'ornent de guirlandes de damoiselles;
Les damoiselles se couvrent de fraîches guirlandes de damoiseaux :
Avides d'être les premiers, ils se sont parés en oubliant les usages;
Ils s'approchent de l'eau dont l'ampleur atteint la haute nuque des berges
Sablonneuses où bruissent les belles abeilles et où sont les amusements des (fillettes) joueuses;
Ou ils souffrent en restant dans les rues aux grands immeubles :
Digne objet du désir de Kūṭal, c'est la belle Vaiyai !

Gentes dames aux guirlandes de fleurs, imprégnées de fumigations diverses
Messieurs aux guirlandes, parés de la belle manière,
Gens aux guirlandes parés de diverses manières, nombreux, nombreux,
Diadèmes, couronnes, bandeaux épais
Sont leurs parures; ils sont montés là, alignés; sur la berge tant désirée

இருபதாம் பாடல்

வையை

(20) கடல்குறை படுத்தநீர் கல்குறை படவெறிந்
துடலே றுருமின மார்ப்ப மலைமாலை
முற்றுபு முற்றுபு பெய்துசூன் முதிர்முகில்
பொருதிகல் புலிபோழ்ந்த பூநுத லெழிலியானைக்
குருதிக்கோட் டழிகறை தெளிபெறக் கழீஇயின்று
காலைக் கடல்படிந்து காய்கதிரோன் போயவழி
மாலை மலைமணந்து மண்டுயின்ற கங்குலான்
வானுற்று மழைதலைஇ மரனுற்று மலர்நாற்றம்
தேனுற்று மலர்நாற்றஞ் செறுவெயி லுறுகால
காலுற்றுங் கார்நாற்றங் கொம்புதிர்த்த கனிநாற்றம்
தானுற்றங் கலந்துடன் றழீஇவந்து தருஉம் வையை

தன்னுற்ற மீது தடம்பொழி முன்யாற்று
வெந்நாற்று வேசனை நாற்றங் குதுகுதுப்ப
ஊரூர் பறையொலி கொண்டன் றுயர்மதிலில்
நீரு ரரவத்தாற் றுயிலுணர் பெழீஇத்
திண்டேர்ப் புரவி வங்கம் பூட்டவும்
வங்கப் பாண்டியிற் றிண்டே ரூரவும்
வயமாப் பண்ணுந மதமாப் பண்ணவும்
கயமாப் பேணிக் கலவா தூரவும்
மகளிர் கோதை மைந்தர் பூனையவும்
மைந்தர் தண்டார் மகளிர் பெய்யவும்
முந்துறல் விருப்பொடு முறைமறந் தணிந்தவர்
ஆடுவார் பொய்த லணிவண் டிமிர்மணற்
கோடே றெருத்தத் திரும்புன லிற்குறுகி
மாட மறுகின் மருவி மறுகுறக்
கூடல் விழையுந் தகைத்துத் தகைவையை

புகைவகை தைஇயினர் பூங்கோதை நல்லார்
தகைவகை தைஇயினர் தார் ;
வகைவகை தைஇயினர் மாலை மிகமிகச்
சூட்டுங் கண்ணியு மோட்டு வலையமும்
இயலணி யணிநிற்ப வேறி யமர்பரப்பின்

Ils regardent les parures des uns et des autres, ceux qui viennent de toutes parts :
Alors que celui qui a fait don de son collier et de ses bracelets de toilette l'accompagne,
Et qu'elle voit sur le corps de celle qui s'en est parée ses bracelets perdus,
Elle souffre; eux la regardent, pensant "celle-ci est la rivale de celle-là".
Voyez le visage de honte du voleur qui a fait ce cadeau;
Voyez l'état de celle qui va, pour s'échapper, se cacher en courant
Dans la forêt que forment les rangs des femmes aux yeux noirs à paupières parfaites,
Comme animés du courroux des flèches qui ont mené la bataille.

Ainsi dit-on. Et là,
A l'instant où disparaît, comme la Vaiyai s'engloutit dans la mer,
Celle qui va pour s'échapper : "Celle-ci au front brillant, c'est elle la rivale !"
(Disent) celles qui la cherchaient sur le sable onduleux. Quand elles viennent, ayant saisi leurs paroles,
Se tournant vers elles avec violence : "Ces femmes en rangs serrés ! pourquoi me suivez-vous ?"
Protesta la favorite.
Celle aux dents parfaites
En resta bouche bée, et son âme se troubla.

(Alors) l'une du groupe : "Pute vénale qui ensorcèle,
En joignant à l'amour désiré le mensonge captieux !
Sans attachement, tu te fais la femme de tout le monde.
Une auge aux deux lèvres de pétales dont jouissent les jouisseurs de leurs cinq sens !
Inondant de flots abondants de liqueur odorante et fraîche,
Le beau champ qu'est une jolie fille, avec la joyeuse charrue du désir,
Infatigable, il te laboure, vieux sillon !
Te servant de la corde de tes yeux noircis pleins de joie ingénue
Pour attacher leurs douces et larges épaules, tu les enchaînes, tandis que de tes doigts délicats
Pour tes donateurs tu fais fibrer le luth, c'est en portant
Mes parures que tu les fais vibrer, berge où se gobergent toutes les créatures !
Soumettre de force ce que nous avons perdu, pour que ces filles qui jouent le voient de leurs yeux,
Lui donnant pour étable la Vaiyai, le dressant, le rossant,
Le frappant du fouet de nos guirlandes, nous l'avons suivi jusque

அயலய லணிநோக்கி யாங்காங்கு வருபவர்
இடுவளை யாரமோ டீத்தா னுடனுகக்
கெடுவளை பூண்டவண் மேனியிற் கண்டு
நொந்தவண் மாற்ரு ளிவளென நோக்கத்
தந்த கள்வன் சமழ்ப்பு முகங்காண்மின்
செருச்செய்த வாளி சிற்றத் தவையன்ன
நேரித ழுண்கணீர் நிரைகா டாக
ஓடி யொளித்தொய்யப் போவா னிலைகாண்மின்

எனவாங்கு
ஒய்யப்போ வாளை யுறழ்ந்தோளிவ் வாணுதல்
வையை மடுத்தாற் கடலெனத் தெய்ய
நெறிமண னேடினர் செல்லச்சொல் லேற்று
செறிநிரைப்பெண் வல்லுறழ் பியாது தொடர்பென்ன
மறலிஞண் மாற்ருண் மகள் ;
வாய்வாளா நின்ருள்
செறிநகை சித்தந் திகைத்து ;

ஆயத் தொருத்தி யவளை யமர்காம
மாயப்பொய் கூட்டி மயக்கும் விலைக்கணிகை
பெண்மைப் பொதுமைப் பிணையிலி யைம்புலத்தைத்
துற்ருவ துற்றுந் துணையிதழ் வாய்த்தொட்டி
முற்ரு நறுநரு மொய்புன லட்டிக்
காரிகைநீ ரேர்வயற் காமக் களிநாஞ்சில்
மூரி தவிர முடுக்கு முதுசாடி

மடமத ருண்கண் கயிருக வைத்துத்
தடமென்ரோட் டொட்டுத் தகைத்து மடவிரலால்
இட்டார்க் கியாழார்த்தும் பாணியி லெம்மிழையைத்
தொட்டார்த்து மின்பத் துறைப்பொதுவி கெட்டதைப்
பொய்தன் மகளிர்கண் காண விகுத்தந்திவ்
வையைத் தொழுவத்துத் தந்து வடித்திடித்து
மத்திகை மாலையா மோதி யவையத்துத்

Devant cette assemblée, en nous égaillant partout, nous autres ! Ce
n'est pas le devoir des Vellages
Que de laisser courir les bœufs sans qu'ils fassent leur tâche.
La poitrine de celle qui a ce collier et t'a donné pour rien son (autre)
poitrine,
Et ta poitrine, sont-elles donc de qualité égale ?" Avant qu'elle ait parlé,
Celle qu'on recherchait lança des injures, et plusieurs filles
S'en fâchèrent, sur le bord de la Vaiyai :

"Ne te mets pas en colère contre celle qui fait cesser le mal dès qu'on
pense à elle;
Tu ne te connais plus, avec ces paroles brûlantes ! Celle qui a la beauté
d'un jeune paon,
Viens lui rendre hommage" disent-elles.

La courtisane :

— "C'est un mal qui peut durer !
C'est une bassesse, que les ennemis se prient entre eux.
Tu ignores cela, vois-tu, mère ! ô grande dame ! il n'y a pas de grandeur
Pour une rivale à accueillir une rivale."

L'héroïne :

"Donnant sans pudeur des paroles [douces et tendres]
Tu viendras au son du tambour ! Que ta bouche reste coite !
Les bracelets de toilette que m'a donnés mon père, le collier de gemmes,
Si ce n'est par un vol mystérieux qu'ils ont trouvé leur voie jusqu'à toi
Présente-moi qui t'en a fait présent et rengorge-toi !"

La courtisane :

"Pour porter guirlande, c'est le prix qu'il a donné. Ma belle,
Il t'enlèvera jusqu'à tes *cilampu*; toi qui portes une belle guirlande
De jasmin sauvage, celui que tu adores, c'est moi qu'il adore !
Attrape-le ! c'est lui le voleur; moi, je ne suis pas une voleuse !"
Ainsi dit-elle.

L'entourage à la courtisane :

"O biche séduisante, renonce à tes ripostes ! Ce que vous donnent
Ceux qui vous désirent est votre seule propriété : tout le monde la
reconnaît.

... à l'héroïne

Celui qui va rejoindre le lit des voluptueuses, l'épouse
Peut-elle le retenir ou le repousser ? Impossible !
Les femmes de qualité qui excellent en toutes les vertus,

தொடர்ந்தே மெருது தொழில்செய்யா தோட
விடுங்கடன் வேளாளர்க் கின்று படர்ந்தியாம்
தன்மார்பந் தண்டந் தருமாரத் தாண்மார்பு
நின்மார்பு மோரொத்த நீர்மையகொ லென்னுமுன்
தேடினு ளேசச் சிலமகளிர் மற்றதற்
கூடினுர் வையை யகத்து ;

சிந்திக்கத் தீரும் பிணியாட் செறேற்க
மைந்துற்ருய் வெஞ்சொன் மடமயிற் சாயலை
வந்திக்க வாரென மனத்தக்க நோயிது
வேற்ருரை வேற்ருர் தொழுத லிளிவரவு
போற்ருய்கா ணன்னை புரையோய் புரையின்று
மாற்ருளை மாற்ருள் வரவு ;

அ. . . . . சொ னல்லவை நாணுமற்
றந்து முழவின் வருவாய்நீ வாய்வாளா
எந்தையெனக் கீத்த விடுவளை யாரப்பூண்
வந்தவழி நின்பான் மாயக் களவன்றேற்
றந்தானைத் தந்தே தருக்கு ;

மாலை யணிய விலைதந்தான் மாதர்நின்
கால சிலம்புங் கழற்றுவான் சால
அதிரலங் கண்ணிநீ யன்பனெற் கன்பன்
கதுவா யவன்கள்வன் கள்விநா னல்லேன்
எனவாங்கு

வச்சிய மானே மறலினை மாற்றுமக்கு
நச்சினு ரீபவை நாடறிய நும்மவே
சேக்கை யினியார்பாற் செல்வான் மனையாளாற்
காக்கை கடிந்தொழுகல் கூடுமோ கூடா
தகவுடை மங்கையர் சான்றுண்மை சான்றூர்

Même quand ils les méprisent, louent et adorent leurs époux.
Tu ne sais rien de la vie... Reste tranquille, bonne fille !
"Le gaillard en proie au désir et que fascinent les filles,
Nous repousserons sa poitrine !" Ces paroles, pour personne
N'ont de sens possible ! Ne t'emporte pas, ne t'emporte pas !
La passion peut-elle rester dans les bornes du devoir ? ô nature de liane !"
Ainsi disent-elles.
Susciter de pareilles colères et fâcheries,
C'est la grandeur de la Vaiyai du roi du Sud !

Boutons qui se ferment comme les mains des femmes à nature de liane,
Grappes déployées comme les capuchons des serpents furieux,
Fleurs ornementales comme des parasols ouverts,
Fleurs aquatiques qui tombent et flottent sur l'eau des lacs,
Fleurs tombées épanouies sur les branches et boutons épanouis dans les buissons,
Elle les pousse par les flots que déversent les torrents tandis que,
Passant par le chemin du centre, le long et grand chenal,
— Tel l'eau que jette la trompe brandie d'un éléphant, animal en colère —
Les flots abondants de cette eau profonde coulent
Des remparts gardés de Kūṭal aux grands édifices.

Pour célébrer ensemble en les mêlant la boisson, l'amour,
La séparation, l'amitié, et la fâcherie qui s'unit à la crainte,
Faire s'unir dans leurs ébats les femmes avec les amants qu'elles désirent
C'est la nature de la Vaiyai chargée de fleurs !

Voyant la douleur insupportable de l'héroïne à la venue de la saison, le chanteur parti en messager décrit à l'amant la saison des pluies et les fêtes de l'eau de la Vaiyai.

Chant d'āciriyaN nallantuvaNār
Musique de nallaccutaNār
Mélodie kāntāram

இகழினுங் கேள்வரை யேத்தி யிறைஞ்சுவார்
நிகழ்வ தறியாது நில்லுநீ நல்லாய்
மகளிரை மைந்துற் றமர்புற்ற மைந்தர்
அகலங் கடிகுவே மென்பவை யார்க்கானும்
முடிபொரு ளன்று முனியன் முனியல்
கடவரை நிற்குமோ காமங் கொடியியலாய்
எனவாங்கு
இன்ன துனியும் புலவியு மேற்பிக்கும்
தென்னவன் வையைச் சிறப்பு ;

கொடியியலார் கைபோற் குவிந்த முகை
அரவுடன் றவைபோல் விரிந்த குலை
குடைவிரிந் தவைபோலக் கோலு மலர்
சுனைகழிந்து தூங்குவன நீரின் மலர்
சினைவிரிந் துதிர்த்தவீப் புதல்விரி போதொடும்
அருவி சொரிந்த திரையிற் றுரந்து
நெடுமால் சுருங்கை நடுவழிப் போந்து
கடுமா களிறணத்துக் கைவிடுநீர் போலும்
நெடுநீர் மலிபுன னீண்மாடக் கூடற்
கடிமதில் பெய்யும் பொழுது ;

நாம மருடலு நட்புந் தணப்பும்
காமமுங் கள்ளுங் கலந்துடன் பாராட்டத்
தாமமர் காதலரொ டாடப் புணர்வித்தல்
பூமலி வையைக் கியல்பு.

என்பது பருவவரவின்கண் தலைமகளது ஆற்றுமை கண்டு தூதுவிடச் சென்ற பாணன் தலைமகற்குக் கார்ப் பருவமும் வையை நீர்விழவணியும் கூறியது.

ஆசிரியன் நல்லந்துவனர் பாட்டு.
நல்லச்சுதனர் இசை.
பண் காந்தாரம்.

(பி-ம்.) 9 *லுறுகாலைக்*
(பி-ம்.) 13 *வெந்நாற்ற* 15 *நீரூரவாற* 18 *பண்ணுநர்*
(பி-ம்.) 43 *செல்லேற்றச்* 49 *மயக்கி*
(பி-ம்.) 66 *தேடினர்* 70 *மனறக்க*
(பி-ம்.) 75 *நீயவாய* 84 *பச்சியமானே*

XXI

CEVVÊL

Ta monture, c'est, avec sa tête qui brille en son milieu d'un fronteau semblable au feu,
L'éléphant comblé de gloire pour avoir été victorieux dans les luttes où il a combattu.
Ce que Tu portes à tes pieds de lotus, ce sont, cuir cousu, tiré de peaux de dos
Trempées et laissées baigner dans un bassin d'eau astringente comparable au corail rouge,
Garnies de tous les poils, des sandales ornées
De segments de plumes de paon, douces et qui font envie,
Qui ont l'air de lanières de peau de serpent à beaucoup de rayures.
Ce que Tu tiens en main, c'est la lance qui a coupé à la racine le manguier accueilli par tes ennemis qui Te rejettent,
Et qui a ouvert une brèche dans le flanc de la montagne qui tire son nom d'un oiseau.
Ce dont Tu es paré, c'est une guirlande parfumée où, jointes aux *kaṭampu* aux bouquets en rouleaux
S'intercalent les *vaḷḷi* en torsades.
Le (lieu) où Tu sièges, c'est, remplie de l'excellence d'une gloire proclamée par les Grands,
Avec en fronteau un beau ruisseau et pour selle le milieu du mont,
Avec des *pālai* aux longues feuilles rangées par groupes de sept,
S'élevant de la terre au ciel, la fraîche ParaṅkuNRam.
"Puissions-nous jouir du séjour au pied de cette montagne !" ainsi Te louerons-nous
En T'adorant, ô Seigneur qui portes l'étendard de la victoire !

L'état de celle qui boude son mari, qui à ses côtés lui tient compagnie,
Avec un regard rouge (de colère) comme une lance dont la pointe étincelle
A cause de la beauté d'une (fille) qui danse, gênée par la joie du *naRā* bouilli (qu'elle a bu),
Lève et meut ses épaules frappant des pieds à la cadence du (tambour) *tuṭi*
Tandis que retentissent au loin les grains de perles de ses anneaux de cheville d'or fondu;
Ce que suggère le geste de celle qui rajuste ses parures à l'éclat fait de feu,
En regardant le disque où l'on perçoit son image;
Le désir de celle qui, après avoir étalé le santal entre ses seins gonflés
Enlève (la pâte) et puis l'applique encore;

இருபத்தொன்றும் பாடல்

செவ்வேள்

(21) ஊர்ந்ததை, எரிபுரை யோடை யிடையிமைக்குஞ் சென்னிப்
பொருசமங் கடந்த புகழ்சால் வேழம்
தொட்டதை, தைப்பமை சருமத்திற் ருளியை தாமரை
துப்பமை துவர்நீர்த் துறைமறை யழுத்திய
வெரிநத் தோலொடு முழுமயிர் மிடைந்த
வரிமலி யரவுரி வள்புகண் டன்ன
புரிமென் பீலிப் போழ்புனை யடையல்
கையதை, கொள்ளாத் தெவ்வர்கொண் மாமுத றடிந்து
புள்ளொடு பெயரிய பொருப்புப்புடை திறந்தவேல்
பூண்டதை, சுருளுடை வள்ளி யிடையிடு பிழைத்த
உருளிணர்க் கடம்பி னென்றுபடு கமழ்தார்
அமர்ந்ததை, புரையோர் நாவிற் புகழ்நல முற்றி
நிரையே ழடுக்கிய நீளிலைப் பாலை
அரைவரை மேகலை யணிநீர்ச் சூழித்
தரைவிசும் புகந்த தண்பரங் குன்றம்
குன்றத் தடியுறை யியைகெனப் பரவுதும்
வென்றிக் கொடியணி செல்வநிற் றெழுது ;

சுடுபொன் ஞெகிழத்து முத்தரிசென் றுர்ப்பத்
துடியி னடிபெயர்த்துத் தோளசைத்துத் தூக்கி
அடுநரு மகிழ்தட்ப வாடுவா டகைமையின்
நுனையிலங் கெஃகெனச் சிவந்த நோக்கமொடு
துணையணை கேள்வனைத் துனிப்பவ னிலையும்
நிழல்காண் மண்டில நோக்கி
அழல்புனை யவிரிழை திருத்துவாள் குறிப்பும்
பொதிர்த்த முலையிடைப் பூசிச் சந்தனம்
உதிர்த்துப் பின்னுற வூட்டுவாள் விருப்பும்

Quand on se les représente, ces diverses scènes souvent répétées
Sont comme la beauté tracée sur les tableaux d'un maître,
Sur ta montagne, ô Toi qui as coupé et détruit le manguier !

Comme les éventails qu'on agite sur soi pour sécher le santal,
Du côté où grondent les nuages, déployant leurs deux ailes,
Les paons aux points scintillants se déplacent en dansant.
Comme (le son) des trous ouverts du bambou où l'on presse les doigts,
Les bourdons à voix chantante butinent les fleurs ouvertes.
Une musique de luth naît de la gent des abeilles toujours nouvelles.
L'eau de la cascade est pleine du son du tambour qui attaque la mesure.
Ensemble, tout ce qui s'y trouve répandu résonne,
Sur la montagne de Celui qui a un tambour retentissant.

Plongée au milieu du lac où résonne la chute d'eau,
Une (femme) aux parures sans égales, se redressant au-dessus de l'eau
Dit à son mari : "Tends un bambou à mes mains qui s'enfoncent dans l'eau !"
Lui ayant d'abord lancé un disque (plein) d'eau colorée, mais voyant comme elle est malheureuse, sans rien pour se tenir,
Dans l'eau où il est difficile (de rester) en équilibre,
Son époux plein de gaîté, se jette dans l'eau où l'on cueille les fleurs
Et l'enlace. C'est là une des beautés de la fraîche ParaṅkuNRu.

Le vent qui a caressé le santal frais et parfumé
Que les jeunes gens ont étalé sur le roc (de leur poitrine) où bruissent les abeilles
Le vent qui a traversé les chevelures semblables aux nuages noirs,
Où l'on a répandu du pollen parfumé, de celles qui ont des yeux comme des carpes
Le vent qui s'est mêlé à la fumée embaumée, divine,
Offerte à *Vêḷ* à taille élancée et au *kaṭampu* à bouquets en rouleaux
Ta montagne où le ruisseau coule sans cesse, en se répandant à travers les crevasses inaccessibles
Ô Rouge aux parures d'or, les possède bien (tous).

Tandis que bouge avec sa chevelure sa couronne ouvragée
Liée en mettant de place en place pour obtenir un aspect onduleux de jolis (grains) d'un brillant éclat,
Et pareille à des traînées d'éclairs qui diffusent les lueurs émises par les plaquettes (d'or) d'un éclat qui éblouit les yeux,

பல்லூ ழிவையிவை நினைப்பின் வல்லோன்
ஓவத் தெழுதெழில் போலு மாதடிந்
திட்டோய்நின் குன்றின் மிசை ;

மிசைபடு சாந்தாற்றி போல வெழிலி
இசைபடு பக்க மிருபாலுங் கோலி
விடுபொறி மஞ்ஞை பெயர்புட னுட
விரல்செறி தூம்பின் விடுதுளைக் கேற்ப
முரல்குரற் றும்பி யவிழ்மல ரூத
யாணர் வண்டினம் யாழிசை பிறக்கப்
பாணி முழவிசை யருவிநீர் ததும்ப
ஒருங்கு பரந்தவை யெல்லா மொலிக்கும்
இரங்கு முரசினுன் குன்று ;

தாழ்நீ ரிமிழ்சுனை நாப்பட் குளித்தவண்
மீநீர் நிவந்த விறலிழை கேள்வனே
வேய்நீ ரழுந்துதன் கையின் விடுகெனப்
பூநீர்பெய் வட்ட மெறியப் புணைபெரு
தருநிலை நீரி னவடுயர் கண்டு
கொழுநன் மகிழ்தூங்கிக் கொய்பூம் புனல்வீழ்ந்து
தழுவுந் தகைவகைத்துத் தண்பரங் குன்று ;

வண்டார் பிறங்கன் மைந்தர் நீவிய
தண்கமழ் சாந்தந் தைஇய வளியும்
கயல்புரை கண்ணியர் கமழ்துக ளுதிர்த்த
புயல்புரை கதுப்பக முளரிய வளியும்
உருளிணர்க் கடம்பி னெடுவேட் கெடுத்த
முருகு கமழ்புகை நுழைந்த வளியும்
அசும்பு மருவி யருவிடர்ப் பரந்த
பசும்பூட் சேஎய்நின் குன்றநன் குடைத்து ;
கண்ணெளிர் திகழட ரிடுசுடர் படர்கொடி மின்னுப்போல்
ஒண்ணகை தகைவகை நெறிபெற விடையிடை யிழைத்தியாத்த
செண்ணிகைக் கோதை கதுப்போ டியல

Tandis que la gêne la gaîté d'une liqueur pareille au rubis, que par ses oscillations
Son fin vêtement vert desserre ses liens et que la rougeur envahit son regard,
Telle une liane en fleurs une (femme) s'agite à la cadence du tambour *tuṭi*
Que secoue, là, son mari dont la beauté s'accorde à la sienne.
La beauté de cette femme qui danse en secouant le feston de perles qui orne ses mamelons
Est comme un rameau agité par un vent du nord
Qui en bougeant ferait bouger ses parures et bouger sa vêture.
Les yeux de celle qui déplace ses épaules en mesure
A la cadence du tambour *tuṭi* sont comme des volées de flèches.

Ô Toi qui as tué tes ennemis au combat et qui manies la lance valeureuse,
Ô Toi qui as six fois deux bras et qui déploies six visages,
Que le séjour à tes pieds, réunis avec l'entourage qui nous est cher,
Comme aujourd'hui, nous soit donné (toujours) ! Ainsi nous Te louons
Et T'adorons, ô Seigneur qui as anéanti tes ennemis.

Gloire à Dieu
Chant de NallaccutaNār
Musique de KaṇṇakaNār
Mélodie kāntāram

மணிமரு டேன்மகிழ் தட்ப வொல்கிப்
பிணிநெகிழப் பைந்துகி ணேக்கஞ் சிவப்பூ
பூங்கொடி போல நுடங்குவா ளாங்குத்தன்
சீர்தகு கேள்வ னுருட்டுந் துடிச்சீராற்
கோடணிந்த முத்தார மொல்க வொசிபவளேர்
ஆடை யசைய வணியசையத் தானசையும்
வாடை யுளர்கொம்பர் போன்ம ;
வாளி புரள்பவை போலுந் துடிச்சீர்க்குத்
தோளுழ் பெயர்ப்பவள் கண் ;

மாறம ரட்டவை மறவேல் பெயர்ப்பவை
ஆறிரு தோளவை யறுமுகம் விரித்தவை
நன்றம ராயமோ டொருங்குநின் னடியுறை
இன்றுபோ லியைகெனப் பரவுதும்
ஒன்ருர்த் தேய்த்த செல்வநிற் றெழுதே.

கடவுள் வாழ்த்து.
நல்லச்சுதனர் பாட்டு.
கண்ணகனர் இசை.
பண் காந்தாரம்.

(பி-ம்.) 21 நனேயிலங்கெஃகின் 31 இசைபக்கலிருபாலும்
(பி-ம்.) 41 வேய்நீர்த் தன்கையிற் புணேயவை விடுகென 42 பூநீர் செய்
44 கொய்பூ நீரமபுனல் வீழ்ந்து 47 தைஇயவளி வளியும்
(பி-ம்) 69 இன்று பொலிகென

XXII

VAIYAI

Les nuages se pressent comme les rangées d'éléphants alignés
Dans les guerres que mène le Montagnard au sabre étincelant ;
Ils lancent la foudre qui gronde comme le fracas du tambour
Du Chef au courroux sans mesure, qui a combattu à mort les rois ;
Ils répandent les gouttes pressées pareilles aux flèches que lancent,
Prestes, les arcs de l'armée du Chef qui a lutté contre ses ennemis ;
Ils font des éclairs brillants, traits qui éblouissent les yeux ;
Comme sa munificence, les eaux que déverse le ciel, sur la terre
Venues sans mesure, se joignent et s'accumulent
Et comme avec l'impétuosité de ses armées rangées
Partout où elles vont, entrées dans les champs pleins de paille
.....ayant écarté .....
Ayant détruit la terre des montagnes couvertes de forêts, ayant laissé le sable derrière eux
Les nuages dispersés.....
.....ayant battu le tambour de mariage à grands coups
Dans l'armée, de place en place, étant venus en force
Eventails, astringents, encens pour la fumée, santal,
De quoi lancer et faire jaillir (l'eau), tenues pour les ébats dans l'eau,
NaRavu, parures, belles étoffes fines, plusieurs autres bonnes choses en main,
Ceux qui sont chargés d'autres services allaient par files.
Porteuses de couronnes de fleurs rouges embellies par un travail serré
Ou de guirlandes faites de pétales de *veṭci*, pleines de fraîcheur,
Porteurs de guirlandes dans les cheveux, aux poitrines bein découplées ;
Chevaux, éléphants, mulets ornés de clochettes,
Rassemblés serrés sur les rives au point de remplir les jardins ;
Tels le Valeureux au combat à la lance et Celui aux flèches de fleurs parfumées,
Les vaillants aux beaux anneaux de bravoure et preux guerriers
Et les jeunes élégants parés de guirlandes : le fruit de leur ascèse est grand, dit-on.
Belles chevelures de noirs nuages, yeux comme des carpes, lèvres de *kavir*
Seins ornés d'une lanière, ceintures de diverses sortes,
Belles rangées de dents éclatantes, ces filles au doux sourire
Sont-elles la parure de la prestigieuse Vaiyai ?
Parée des eaux de la Vaiyai, cette crue est-elle leur parure ?

இருபத்திரண்டாம் பாடல்

வையை

(22) ஒளிறுவாட் பொருப்ப னுடல்சமத் திறுத்த
களிறுநிரைத் தவைபோற் கொண்மூ நெரிதர
அரசுபடக் கடந்த வானுச் சீற்றத்தவன்
முரசதிர் பவைபோன் முழங்கிடி பயிற்றி
5 ஒடுங்கா ருடன்றவன் ரூன வில்விசை
விடுங்கணை யொப்பிற் கதழுறை சிதறூஉக்
கண்ணெளி ரெஃகிற் கடிய மின்னியவன்
வண்மைபோல் வானம் பொழிந்தநீர் மண்மிசை
ஆனது வந்து தொகுபீண்டி மற்றவன்
10 தானையி னூழி. . . . . தாவுக் கத்திற்
போன நிலமெல்லாம் போரார் வயல்புகுத
. . . . . நீக்கி பபு. . . . . .
கான மலைத்தரை கொன்று மணல பினறி
வான மலைத்த. . . . . வ. . . . . .
15 . . . . . லைத்தவ மணமுர செறிதரத்
தானைத் தலைத்தலை வந்துமைந் துற்றுப்
பொறிவி யாற்றுறி துவர்புகை சாந்தம்
எறிவன வெக்குவ வீரணிக் கேற்ற
நறவணி பூந்துகி னன்பல வேந்திப்
20 பிறதொழின. . . . ம் பின்பின் ரெடரச்
செறிவினைப் பொலிந்த செம்பூங் கண்ணியர்
ஈரமை வெட்சி யிதழ்புனை கோதையர்
தாரார் முடியர் தகைகெழு மார்பினர்
மாவுங் களிறு மணியணி வேசரி
25 காவு நிறையக் கரைநெரி பீண்டி
வேலாற்று மொய்ம்பனின் விரைமல ரம்பினேன்
போலாற்று முன்பிற் புனைகழன் மைந்தரொடு
தாரணி மைந்தர் தவப்பயன் சான்மெனக்
காரணி கூந்தல் கயற்கட் கவிரிதழ்
30 வாரணி கொம்மை வகையமை மேகலை
ஏரணி யிலங்கெயிற் றின்னகையவர்
சீரணி வையைக் கணிகொல்லோ வையைதன்
நீரணி நீத்த மிவர்க்கணி கொல்லெனத்

Qui sait choisir, au moment de choisir, choisir est difficile, voyez-vous !
C'est la beauté de la vision rassemblée sur la Vaiyai et ses rives !

Pour répliquer exactement au son de l'œil plaisant du tambour enduit
de terre,
.....le tonnerre retentit en écho ;
Résonne le bon luth dont les chants retentissent, dans les jardins
La gent des abeilles rayées et tachetées bourdonne dans les branches
fleuries ;
Parle la douce flûte fameuse où l'on souffle, sur les fleurs
Les bourdons qui butinent le pollen parlent sans se reposer nulle part
....au rythme du tambourin danse ; sous l'effet du maître danseur
le vent,
Les lianes fleuries aux suaves bouquets oscillent, attirantes :
Là, chaque activité trouve son répondant,
Sur le bord de la rive aux beaux *marutam* de la Vaiyai aux douces eaux.
Chevelure noire, pendante, épaisse, éclairée d'une touffe de fleurs
qui se balancent sur les branches,
.....comme une liane fraîche aux fleurs épanouies
Reposant sur les épaules douces, élancées, sans défaut,
Pendants qui descendent bas, anneaux de pied aux grelots de perles
.....

தேருநர் தேருங்காற் றேர்தற் கரிதுகாண்
தீரமும் வையையுஞ் சேர்கின்ற கண்கவின்

மண்கணே முழவி னின்க ணிமிழ்விற்
கெதிர்வ பொருவி. . . [உரு)] மேறுமா றிமிழ்ப்பக்
கவர்தொடை நல்யா ழிமிழக் காவிற்
புகர்வரி வண்டினம் பூஞ்சினை யிமிர
ஊதுசீர்த் தீங்குழ லியம்ப மலர்மிசைத்
தாதூது தும்பி தவிர்பல வியம்ப
. . . . . துடிச்சீர் நடத்த வளிநடன்
மெல்லினர்ப் பூங்கொடி மேவர நுடங்க
ஆங்கவை தத்தந் தொழின்மாறு கொள்ளும்
தீம்புனல் வையைத் திருமருத முன்றுறையாற்
கோடுளர் குரற்பொலி யொலிதுய லிருங்கூந்தல்
. . . . . புரைதீர் நெடுமென்
தோடாழ்பு தழைமலர் துவளா வல்லியின்
நீடாழ்பு தோக்கை நித்தில வரிச்சிலம்பு

FRAGMENT I

TIRUMĀL

Les nuages qui remplissent le ciel accroissent par leurs pluies la fertilité ;
Descendue de la montagne aù sommet chargé de miel,
Accueillie par nāNmāṭakkūṭal, indispensable
Remède, l'eau douce coule à flot le long de la berge où est sise
Iruntaiyūr où Tu sièges, Seigneur !
Touchant de nos têtes tes pieds parfaits nous Te louons en te saluant.

D'un côté, *vêṅkai* aux belles fleurs, *marām*, *makilL*,
Piṇṭi qui fleurissent dru, s'élevant hauts et compacts,
C'est la montagne qui a pris des couleurs de joyaux.
D'un côté, tandis qu'au milieu des fleurs de lotus odorantes et fraîches
Les abeilles bourdonnent sur les fleurs à peine écloses à pétales aux raies de couleurs,
Avec la beauté du déploiement des grosses étoiles étalées dans le ciel
Les étangs déploient leur surface.
D'un côté, dans le mélange discordant du bruit pareil à la mer, là où l'on extrait le jus de canne,
Et des bruits du labour, dans le rassemblement de ceux qui errent
Ayant perdu leur lucidité, et de celles qui repiquent bruyamment (le riz)
Ce sont les champs que Tiru affectionne.
D'un côté, l'achèvement de pénitences où s'unissent les *Veda* et la vertu
Etablissant la réputation de leur victoire, sont rassemblés les *antaṇar*
Qui ne s'écartent jamais des voies de la Révélation illustre :
C'est la cité qui ne s'écarte pas de la vertu.

D'un côté, là, tout ce qu'il faut pour se nourrir, s'enduire le corps, se parer, se vêtir,
Se baigner, pierres précieuses, or, produits de la montagne et de la mer,
Marchandises sans défaut et de bon usage :
Ce sont les rues ornées de tisseurs et de vertueux commerçants. D'un côté
(Pour le service des productions agricoles) ce sont les rues gardées
Des gens des champs et des maîtres du labour des sols tendres et des sols durs.
D'autres côtés, de cette façon s'est rassemblé tout ce qui par nature est pourvu
Du bonheur que procure le contact de bonnes choses comme celles-là.

பரிபாடல்-திரட்டு

திரட்டு-க

திருமால்

(க) வானு ரெழிலி மழைவள நந்தத்
தேனுர் சிமைய மலையி னிழிதந்து
நான்மாடக் கூட லெதிர்கொள்ள வானு
மருந்தாகுந் தீநீர் மலிதுறை மேய
இருந்தையூ ரமர்ந்த செல்வநின்
திருந்தடி தலையுறப் பரவுதுந் தொழுது ;

(இது தரவு)

ஒருசார், அணிமலர் வேங்கை மராஅ மகிழம்
பிணிநெகிழ் பிண்டி நிவந்துசேர் போங்கி
மணிநிறங் கொண்ட மலை ;
ஒருசார், தண்ணறுந் தாமரைப் பூவி னிடையிடை
வண்ண வரியிதழ்ப் போதின்வாய் வண்டார்ப்ப
விண்வீற் றிருக்குங் கயமீன் விரிதகையிற்
கண்வீற் றிருக்குங் கயம் ;
ஒருசார், சாறுகொ ளோதத் திசையொடு மாறுற்
றுழவி னுதை பயின்றறி விழந்து
திரிநரு மார்த்து நடுநரு மீண்டித்
திருநயத் தக்க வயல் ;
ஒருசார், அறத்தொடு வேதம் புணர்தவ முற்றி
விறற்புகழ் நிற்ப விளங்கிய கேள்வித்
திறத்திற் றிரிவில்லா வந்தண ரீண்டி
அறத்திற் றிரியா பதி ;

(இவை நான்கும் கொச்சகம்)

ஆங்கொருசார், உண்ணுவ பூசுவ பூண்ப வுடுப்பவை
மண்ணுவ மணிபொன் மலைய கடல
பண்ணிய மாசறு பயந்தரு காருகப்
புண்ணிய வணிகர் புனைமறு கொருசார்
விளைவதை வினையெவன் மென்புல வன்புலக்
களம ருழவர் கடிமறுகு பிறசார்
ஆங்க, அனையவை நல்ல நனிகூடு மின்பம்
இயல்கொள நண்ணி யவை ;

(இது கொண்டுநிலை)

En garde à l'entrée de leurs demeures au miel embaumé
Les abeilles s'élèvent en bourdonnant "porêr"
Quand soulèvent leurs bracelets qui tintent "porêr,"
Pour accrocher à leurs oreilles distendues par des bâtonnets leurs boucles d'or,
Les femmes au front à l'éclat lumineux qui resplendit d'éclairs étincelants.
Les grands personnages pareils aux éléphants qu'ils montent,
Les femmes au front brillant où s'appliquent des bijoux éclatants,
Aux sourcils en arcs ligaturés, à la coiffure d'un noir intense,
Ceux qui sont parés de gloire et de savoir,
Celles qui sont parées de pudeur et de vertu,
Ceux dont l'allure martiale rivalise avec celle du taureau,
Celles qui ont perdu leur pudeur et marchent doucement ;
Ceux qui ont des cheveux blanchissants en ondulations régulières comme les vagues ;
Ceux aux cheveux tout blancs comme les rayons de la lune brillante ;
Porteurs d'offrandes de nourriture, de paniers de feuilles, d'encens pour la fumée, tendant des fleurs,
Sans interruption ni intervalle, demeurent à tes pieds en foule serrée :
Tel le paradis à gloire sublime et immuable
Où ceux qui l'ont produit goûtent le fruit sorti de leurs actes,
C'est la demeure du Seigneur qui est comme une montagne,
À la nuque ornée de deux points de couleur.

Abeilles et bourdons résonnent avec le luth aux cordes généreuses ;
Gueule ouverte, l'éléphant (qui sue) le *mada*, tonne avec les nuages ;
Avec les ruisseaux intarissables retentissent les grands tambours ;
Les jeunes gens une fois réunis avec celles qui ont des yeux soulignés de raies,
Apparaissent les jeux et les chansons les plus appréciées ;
La joie de la passion éclatant avec le *naRavam* qui sert de parure,
Ils aspirent à la passion avec le *naRavam* qui n'est pas une parure.
D'autres faits de cet ordre et des faits qui leur ressemblent,
Tous les faits semblables s'y rassemblent : c'est le sanctuaire
Du Nāga dont la tête porte la terre et s'orne de bijoux.

Leur chevelure glorieuse, dressée, luisante, brillante, luxuriante, drue, ondulée, bien coiffée, telle un saphir,
Des anneaux de cheville éclatant d'un pur éclat, avec deux boucles, attachés relâchés, dans la joie d'un alcool filtré de choix, les yeux peints pleins d'excitation, aux veinules dilatées, les femmes au front brillant

வண்டு பொரேரென வெழ
வண்டு பொரேரென வெழும்
கடிப்புகு வேரிக் கதவமிற் ரேட்டிக்
கடிப்பிகு காதிற் கனங்குழை தொடர
மிளிர்மின் வாய்ந்த விளங்கொளி நுதலார்
ஊர்களிற் றன்ன செம்ம லோரும்
வாயிருள் பனிச்சை வரிசிலைப் புருவத்
தொளியிழை யொதுங்கிய வொண்ணுத லோரும்
புலத்தோ டளவிய புகழணிந் தோரும்
நலத்தோ டளவிய நாணணிந் தோரும்
விடையோ டிகலிய விறனடை யோரும்
நடைமட மேவிய நாணணிந் தோரும்
கடனிரை திரையிற் கருநரை யோரும்
சுடர்மதிக் கதிரெனத் தூநரை யோரும்
மடையர் குடையர் புகையர்பூ வேந்தி
இடையொழி வின்றி யடியுறையா ரீண்டி
விளைந்தார் வினையின் விழுப்பயன் றுய்க்கும்
துளங்கா விழுச்சீர்த் துறக்கம் புரையும்
இருகே ழுத்தி யணிந்த வெருத்தின்
வரைகெழு செல்வ னகர் ;

வண்டொடு தும்பியும் வண்டொடை யாழார்ப்ப
விண்ட கடகரி மேகமொ டதிரத்
தண்டா வருவியொ டிருமுழ வார்ப்ப
அரியுண்ட கண்ணரொ டாடவர் கூடிப்
புரிவுண்ட பாடலொ டாடலுந் தோன்றச்
சூடு நறவொடு காம மகிழ்விரியச்
சூடா நறவொடு காமம் விரும்ப
இனைய பிறவு மிவைபோல் வனவும்
அனையவை யெல்லா மியையும் புனையிழைப்
பூமுடி நாகர் நகர் ;

(இவையும் கொச்சகம்)

மணிமரு டகைவகை நெறிசெறி யொலிபொலி
அவிர்நிமிர் புகழ்கூந்தற்
பிணிநெகிழ் துளையினை தெளியொளி திகழ்ஞெகிழ்
தெரியரி மதுமகிழ் பரிமலர் மகிழுண்கண் வாணுதலோர்

Très belles, rivalisant dans l'allure et le geste avec les paons pareils
aux joyaux, et les Seigneurs pareils aux éléphants virils et cruels
qui méprisent tout le reste,
S'avançant couverts de parures, se prosternaient pour que se dissipent
leurs ténèbres et s'écartent leurs maux ; tous les biens leur viennent,
à l'endroit plein de rochers qui jouxte la montagne d'antique
renommée, demeure de Celui qui siège sur *la berge de l'étang*.

A l'époque du barattement de la mer à l'éclat brillant, une fois la montagne
Redressée et exhaussée dans tout son éclat, hissée sur sa tête parfaite,
Et solidement fixée dans la mer où tournoient les *makara*,
Pour battre l'ambroisie au profit des deux partis célèbres
Comblés de gloire, devenu (lui-même) corde à deux bouts
Pour que, porteur du disque, il tirât sur les deux bouts immenses de
cette corde,
Celui qui, avec une force que rien n'épuise, pendant le temps d'un
tôLam
En a été l'ornement qui ne se coupe pas, c'est Lui.
Celui qui s'est fait parure protectrice (du Meru) pour que n'en appro-
chent pas
Toutes les forces supérieures qui l'attaquaient avec violence, c'est
Lui.
Celui qui a porté comme une parure la terre
Où se dressent les grandes montagnes pareilles à des joyaux, c'est Lui.
Quand Celui qui chevauche le taureau qui va, célèbre, et qui ne respecte
rien, a détruit et anéanti Tiripuram,
Devenu la corde de l'arc Himālaya à la cime la plus haute entre les mon-
tagnes,
Celui qui lui a fait obtenir une gloire antique, c'est Lui.

Ses redoutables têtes insignes (toutes) les mille déployées,
Le Seigneur avec la troupe de sa parentèle, nous l'avons salué ;
Exaltant tes pieds de bonté nous T'adorerons :
Qu'ensemble avec nos familles, nous ne soyons pas séparés (de Toi).

மணிமயிற் றெழிலெழி லிகன்மலி திகழ்பிறி
திகழ்கடுங் கடாக்களிற் றண்ண லவரோ
டணிமிக வந்திறைஞ்ச வல்லிகப்பப் பிணிநீங்க
நல்லவை யெல்லா மியைதருந் தொல்சீர்
வரைவாய் தழுவிய கல்சேர் கிடக்கைக்
குளவா யமர்ந்தா னகர் ;

(இது முடுகியல்)

திகழொளி முந்நீர் கடைந்தக்கால் வெற்புத்
திகழ்பெழ வாங்கித்தஞ் சீர்ச்சிரத் தேற்றி
மகர மறிகடல் வைத்து நிறுத்துப்
புகழ்சால் சிறப்பி னிருதிறத் தோர்க்கும்
அமுது கடைய விருவயி ணுணுகி
மிகாஅ விருவட மாழியான் வாங்க
உகாஅ வலியி னெருதோழங் காலம்
அருஅ தணிந்தாருந் தாம் ;
மிகாஅ மறலிய மேவலி யெல்லாம்
புகாஅவெதிர் பூண்டாருந் தாம் ;
மணிபுரை மாமலை ஞாறிய ஞாலம்
அணிபோற் பொறுத்தாருந் தாஅம் பணிவில்சீர்ச்
செல்விடைப் பாகன் றிரிபுரஞ் செற்றுழிக்
கல்லுயர் சென்னி யிமயவி ணுணுகித்
தொல்புகழ் தந்தாருந் தாம் ;

(இவையும் கொச்சகம்)

அணங்குடை யருந்தலை யாயிரம் விரித்த
கணங்கொள் சுற்றத் தண்ணலை வணங்கி
நல்லடி யேத்திநிற் பரவுதும்
எல்லேம் பிரியற்கெஞ் சுற்றமொ டொருங்கே.

(என்பது ஆசிரியச் சுரிதகம்)

(பி-ம்.) 1 மழைவளந்தந்த

(பி-ம்.) 6 தொழுதே 8 சிவந்து 11 வண்டுண்வரி 13 கயல் 14 காறு களோதத்திரையென 16 திரிதருமாரித்துநகரு 18 புரைதவம் 21 றிரியாப் பதி 28 ஆங்கு 32 கதர்வபிற்

(பி-ம்.) 34 மின்மினிவாய்ந்த நுதலாளூர் 35 லோருமவ்வாய் 41 மேவுநாணிழந்தோரும் 42 கடனுரை 43 தொடர்மதிக் 47-8 புரைதரவிரு 51 கடதடமேகம் 54 டாறுந்தோன்ற 55 கூடு , காமமுகிழ் 56 கூடா 60 மொலிபொலி

(பி-ம்.) 61 துணையிணை , திகழபு 62 லிகலிமலி தீகழவிழ 63 வல்ல லிகப்ப, மேய்தருந் 65 திகழ்வெழ, சிரத்தொற்றி 69 விருபடம் 70 தோளங்கால 79 அன்னவணங்குடை 82 எல்லாம் பிரியற்க வெஞ்சுற்றம்

FRAGMENT II

VAIYAI

Une pluie abondante tombe au point de faire disparaître la terre immense
Quand les beaux nuages déversent l'eau protectrice ;
Mêlant maintes fleurs embaumées des hautes montagnes de gemmes où sont les nāga,
La Vaiyai passionnément désirée se hâte vers Kūṭal.

Disant "l'eau a paré de beauté la Vaiyai", pleins d'envie
Joyeux comme une armée d'avant-garde,
Les citadins qui rivalisent par leurs toilettes,
Avec tous leurs atours, dans les boutiques alignées
Remplies d'articles de bain variés et colorés,
Donnent à leur beauté naturelle de belles parures.

Gens parés de guirlandes bien ouvrées, parés de couronnes,
Gens bien habillés et parfumés à faire dire "Aï !"
Gens à coiffures et chignons huilés,
Montés sur des éléphants au corps décoré : à la hâte,
Avancent celles qui sont comme des feuilles fraîches d'une beauté sans égal ;
Certains vont sur des chevaux au galop,
Certains apprêtent des chars et des voitures de grand luxe ;
Ils vont partout, se serrant ensemble pour ne pas se perdre ;
D'aucuns se couvrent bien tout le corps de leurs vêtements ; dans les voitures
Elles boudent ; elles chassent leur fâcheries ; elles comprennent ;
On danse, on chante, on fait du bruit, on rit, on court en riant,
On se lasse à force de courir, on part à la recherche de ses parents,
Mais il n'est personne qui retourne en ville.
Lettrés, illettrés, gens de rien,
Pères et mères, épouses irréprochables à l'égard de leurs époux,
Celui qui a un char d'or, Kūṭal aux murailles d'or,
Assiègent la rive de la Vaiyai.

Troublant l'esprit de celles qui ne savent pas que d'autres s'ébattent en cachette
Avec pour radeau les épaules de leurs amants qui s'ébattent dans sa rade,
Tout en se disant que cela se passe en elle sous les yeux mêmes

திரட்டு-2

வையை

(2) மாநிலந் தோன்றுமை மலிபெய றலைஇ
ஏமநீ ரெழில்வான மிகுத்தரும் பொழுதினுன்
நாகநீண் மணிவரை நறுமலர் பலவிரைஇக்
காமரு வையை கடுகின்றே கூடல்

நீரணி கொண்டன்று வையை யெனவிரும்பித்
தாரணி கொண்ட வுவகை தலைக்கூடி
ஊரணி கோல மொருவ ரொருவரிற்
சேரணி கொண்டு நிறமொன்று வெவ்வேறு
நீரணி கொண்ட நிறையணி யங்காடி
ஏரணி கொண்டா ரியல்

கைபுனை தாரினர் கண்ணியர்
ஐயெனு மாவிய ராடையர்
நெய்யணி கூந்தலர் பித்தையர்
மெய்யணி யானை மிசையரா யொய்யெனத்
தங்காச் சிறப்பிற் றளிரியலார் செல்லப்
பொங்கு புரவிப்புடைப் போவோரும் பொங்குசீர்
வையமுந் தேரு மமைப்போரு மெவ்வாயும்
பொய்யாம்போ யென்னுப் புடைகூட்டிப் போவநர்
மெய்யாப்பு மெய்யார மூடுவார் வையத்துக்
கூடுவா ருட லொழிப்பா ருணர்குவார்
ஆடுவார் பாடுவா ரார்ப்பார் நகுவார்நக்
கோடுவா ரோடித் தளர்வார்போ யுற்றவரைத்
தேடுவா ரூர்க்குத் திரிவா ரிலராகிக்
கற்றருங் கல்லா தவருங் கயவரும்
பெற்றருரும் பெற்றுற் பிழையாத பெண்டிரும்
பொற்றேரான் ருனும் பொலம்புரிசைக் கூடலும்
முற்றின்று வையைத் துறை ;

துறையாடுங் காதலர் தோள்புணை யாக
மறையாடு வாரை யறியார் மயக்கிப்
பிறையோர் நுதலிய ரெல்லாருந் தம்முன்

De toutes celles qui ont un beau front pareil au croissant de lune, de ce côté-là
Témoin et source de cette riche diversité de jeux, de ce côté-ci,
La large berge de la Vaiyai est tranquille.

L' eau a retiré la guirlande embaumée de la poitrine de l'amant :
La voyant sur les cheveux d'une rivale : "Ah, ça !
Donne, donne !" dit-elle —"C'est l'eau elle même qui me l'a donnée
Et m'en a parée !" —"Quoi ? Pour ce qui est arrivé
Je n'éprouverais nulle peine, ô toi aux parures finement arrangées ? Cette beauté
A-t-elle pu te venir toute seule ? Sachant cela, c'est l'eau qui l'en a parée !
Oh ! Oh ! c'est bien étonnant !

Pour avoir le droit de jouir de cette fleur tombée, pleine de beauté délicate,
Pour les étreintes propres à enlacer comme il faut cette bonne fille faite pour être aimée,
Elle a reçu l'aide de ses jeunes seins
Et de l'eau qui les enlace ; ô toi qui as laissé tomber à l'eau ta couronne,
Tu l'as aidée aussi !"

Dans Kūṭal du Maître des cinq (régions), de haute gloire et jamais soumis
Beauté de gemme, teint brillant, sourire de perles,
Bouche rouge de corail superbe, les épouses qui gardent leur vertu
Et leurs vaillants époux parés de joyaux, s'ébattent dans les flots :
L'eau de la Vaiyai n'a pas baissé !

"Une guirlande de fleurs qui s'en allait au milieu de l'eau
Par ma bonne fortune atterrit sur mon chignon" dit-elle, et l'ayant tirée
Du milieu de l'eau, aux yeux de tous, elle pressait cette guirlande de fleurs ;
Avec le feu de la colère qui fait la souffrance d'un cœur qui ressasse,
Joint à la nature cruelle de la fâcherie, avant (notre) union
Ne se fâchera-t-elle pas, quand la rumeur de la ville aura rampé jusqu'à elle ?

Ainsi dit-on.
"Cette rivière a reçu du *naRā* bouilli où se jettent les mouches"

நிகழு நிகழ்ச்சி யெம்பாலென் முங்கே
இகல்பல செல்வம் விளைத்தவட்கண் டிப்பால்
அகலல்கும் வையைத் துறை ;

காதலான் மார்பிற் கமழ்தார் புனல்வாங்கி
ஏதிலாள் கூந்த லிடைக்கண்டு மற்றது
தாதாவென் முளுக்குத் தானே புறன்றந்து
வேய்தந்த தென்னே விளைந்தமை மற்றது
நோதலே செய்யே னுணங்கிழையா யிச்செவ்வி
போதலுண் டாங்கொ லறிந்து புனல்புணர்த்த
தோஒ பெரிதும் வியப்பு ;

கயத்தக்க பூப்பெய்த காமக் கிழமை
நயத்தகு நல்லாளைக் கூடுமா கூடும்
முயக்குக்குச் செவ்வி முலையு முயக்கத்து
நீரு மவட்குத் துணைக்கண்ணி நீர்விட்டோய்
நீயு மவட்குத் துணை ;

பணிவி லுயர்சிறப்பிற் பஞ்சவன் கூடல்
மணியெழின் மாமேனி முத்த முறுவல்
அணிபவளச் செவ்வா யறங்காவற் பெண்டிர்
மணியணிந்த தம்முரிமை மைந்தரோ டாடித்
தணிவின்று வையைப் புனல் ;

புனலூடு போவதோர் பூமாலை கொண்டை
எனலூழ் வகையெய்திற் றென்றேற்றுக் கொண்ட
புனலூடு நாடறியப் பூமாலை யப்பி
நினைவாரை நெஞ்சிடுக்கண் செய்யுங் கனல்புடன்
கூடாமு னூடல் கொடியதிறங் கூடினுல்
ஊடாளோ வூர்த்தலர்வந் தூர்ந்து ;

எனவாங்கு
ஈப்பா யடுநருக் கொண்டதிவ் யாறெனப்

Disent les *pārppār*, et ils évitent d'y faire leurs immersions.
"On y a jeté aromates et parfums des filles et des jeunes gens"
Disent les *antaṇar*, et ils ne se baignent plus dans la rivière.
"La Vaiyai est devenue visqueuse en se mêlant au miel"
Disent les *aiyar*, et ils ne se lavent plus la bouche dans la rivière.

Avec l'écume parfumée bruyante et vite, l'eau se répand, rampe, descend, détruit ses berges;
Des rives à la mer, de la montagne à la mer, en lignes serrées, l'eau donne l'écume;
Ecumant, descendant par chaque écluse, le flot déferle sur les berges et va rejoindre les rouleaux de la mer;
Jusqu'à son entrée dans la mer, avec un bruit d'une égale ampleur, malgré les barrages, l'ampleur de la crue ne diminue pas.

Sur des éléphants ornés de clochettes, dressés, munis de cordelettes,
Hauts comme plusieurs montagnes, jeunes gens et jeunes filles,
Vont ensemble groupés par files,
Et gagnent l'esplanade au bord de la rive aux beaux *marutam*
Du Guerrier aux chars rapides et aux éléphants à clochettes éclatantes :
Les chanteurs au luth à cordes liées chanteront les fameux airs de *marutam*
Chanter, chanter, dans l'eau qui bondit
Jouer, jouer, avec ceux qui sont affectueux
Bouder, bouder, s'expliquer, pleins de désir, puis
S'unir, s'unir, jouir, jouir,
Chercher, chercher, perdus, perdus,
Parés, parés, prier, prier :
Dans la Vaiyai aux eaux abondantes et de couleur mate,
Jeunes filles et jeunes gens d'une remarquable beauté se sont ébattus.
A grand bruit, en direction de l'est, cette eau, nobles gens,
A absorbé tout ce qui reste.

Santal, guirlandes parfumées d'hommes et de femmes, poudres aromatiques,
Fleurs tombées des chevelures des hommes et des femmes, rien d'autre :
La couleur de l'eau n'apparaissait plus, si peu que ce fût, dans cette rivière Vaiyai !
Soit un étang privé d'eau de pluie où l'on se baigne et se lave la bouche
Où se mêlent l'eau des bains et le *kuṅkumam* des ablutions :
Telle l'eau qui en résulte, l'eau de la Vaiyai n'est pas une eau pure !

MāRaN aux fortes épaules, aux éléphants meurtriers qui répandent la peur,

பார்ப்பா ரொழிந்தார் படிவு ;
மைந்தர் மகளிர் மணவிரை தூவிற்றென்
றந்தணர் தோயல ராறு ;
வையைதே மேவ வழுவழுப் புற்றென
ஐயர்வாய் பூசுரு ராறு ;

(விரைபிரை விரைநுரை கரையழி பிழியூரவூர்தரும் புனல்
கரையொடு கடலிடை வரையொடு கடலிடை நிரைநிரை நீர் தருநுரை
நுரையுடன் மதகுதொ றிழிதரு புனல் கரைபுரளிய செலுமறிகடல்
புகுமள வளவியலிசை சிறைதணி வின்று வெள்ள மிகை

வரைபலபுரை யுயர்கயிறணி பயிறெழில்
மணியணி யானைமிசை மைந்தரு மடவாரும்
நிரைநிரை குழீஇயின ருடன்சென்று)
குருமணி யான யியறேர்ப் பொருநன்
திருமருத முன்றுறை முற்றங் குறுகித்
தெரிமருதம் பாடுப பிணிகொள்யாழ்ப் பாணர்
பாடிப் பாடிப் பாய்புனல்
ஆடி யாடி யருளியவர்
ஊடி யூடி யுணர்த்தப் புகன்று
கூடிக் கூடி மகிழ்பு மகிழ்பு
தேடித் தேடிச் சிதைபு சிதைபு
சூடிச் சூடித் தொழுது தொழுது
மழுபொடு நின்ற மலிபுனல் வையை
விழுதகை நல்லாரு மைந்தரு மாடி
இமிழ்வது போன்றதிந் நீர்குணக்குச் சான்றீர்
முழுவது மிச்சிலா வுண்டு ;

சாந்துங் கமழ்தாருங் கோதையுஞ் சுண்ணமும்
கூந்தலும் பித்தையுஞ் சோர்ந்தன பூவினு மல்லாற்
சிறிதானு நீர்நிறந் தோன்றுதிவ் வையையாறு
மழைநீ ரறுகுளத்து வாய்பூசி யாடும்
கழுநீர மஞ்சனக் குங்குமக் கலங்கல்
வழிநீர் விழுநீர வன்று வையை

வெருவரு கொல்யானை வீங்குதோண் மாறன்

Avec les gens de la belle Kūṭal, quand on compare
La qualité de leurs ébats dans les flots venus dans la Vaiyai,
Pourquoi (en chercher) l'image en ce monde (entouré) de la mer immense ?
Pour cette ville, il n'est rien de parfaitement comparable ! Dans la rivière inégalable
Du ciel intermédiaire, Celui qui a mille yeux,
IntiraN, prend ses ébats : voilà l'image appropriée !

உருகெழு கூட லவரோடு வையை
வருபுன லாடிய தன்மை பொருவுங்கால்
இருமுந்நீர் வையம் படித்தென்னை யானூர்
கொருநிலையு மாற்ற வியையா வருமரபின்
அந்தர வானியாற் றுயிரங் கண்ணினுன்
இந்திர னுடுந் தகைத்து.

(பி-ம்.) 1 பெயனிலஇ 7 வாரணி 10 பேரணி, ரிகல் 14 மிசைக் கொண்டொய்யென 15 சொல்லப் 16 பொங்குநீர் 17 மமைவோருமெய் வாயும் 18 பொய்யென்னுப்புனபடை கூட்டிப் போவார் மெய்

(பி-ம்.) 29 மறைபாடுவாரை 33 அகலல்குற்பையேய்த்தது 36 புனறந்து 38 செய்தே 39 புணர்த்ததொன்றே 43 முயக்கக்கு, செல்வல் 44 நீரும், கண்ணினீர் 48 பெண்டா 49 தமமுனிமை 53 நாடியறியப் 56 வூர்த்தலர் தூர்ந்து

(பி-ம்.) 60 பூசிற்றென்று 61 தூவலராறு 62 புற்றன்றையர் 67 வள வயலிற்சிறை 79 சூடிக்கைதொழுது 80 மிழுதொடுசென்ற 82 போன்றவி னனிகானகுணக்குச்

(பி-ம்.) 93 பிடித்தென்னை

FRAGMENT III

VAIYAI

Tandis que gardent les difficiles Arcanes ceux qui suivent la voie de la
vertu
.....
Que notre étroite amitié jalousée par nos ennemis
Demeure aussi pour nous dans nos renaissances, ô Vaiyai
De fraîche venue, magnifique en ton cours !

FRAGMENT IV

VAIYAI

La Vaiyai s'est répandue comme les rangs des chevaux
Du Montagnard du Sud, dont les trois tamouls excellent et se distinguent.

FRAGMENT V

SANS TITRE

Epaules pareilles aux tambours sonores enduits de terre,
Beauté que sans plus réfléchir aussitôt l'on désire, ceux qui l'ont vue
Garderont-ils pour eux leur cœur ?

FRAGMENT VI

PAROLES RASSURANTES

Après cette première union dont ne savait rien avant celle à l'abondante
chevelure,
"Pour ces lourds ornements et cette parure naturelle dont t'orna l'atteinte
du bonheur,
N'aies pas honte, ô toi, tu es parée tout comme avant, joli front..,"

திரட்டு-3

வையை

(3) அறவோ ருள்ளா ரருமறை காப்ப
* * * * *
செறுநர் விழையாச் செறிந்தநங் கேண்மை
மறுமுறை யானு மியைக நெறிமாண்ட
தண்வரல் வையை யெமக்கு.

(பி-ம்.) 3 அறுமுறை

திரட்டு-4

வையை

தெரிமாண் டமிழ்மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன்
பரிமா நிரையின் பரந்தன்று வையை.

திரட்டு-5

மண்ணுர்ந் திசைக்கு முழவொடு கொண்டதோள்
கண்ணு துடன்வீழுங் காரிகை கண்டோர்க்குத்
தம்மொடு நிற்குமோ நெஞ்சு.

(பி-ம்.) 1 திசைத்த 2 கெண்ணேடெனவிழூஉம்

திரட்டு-6

வன்புறை

முன்புற் றறியா முதற்புணர்ச்சி மொய்குழலே
இன்புற் றணிந்த வியலணியும் வன்பணியும்
நாணேனுந் தொல்லே யணியென்ன நன்னுதலே
. . . . . னந்து.

FRAGMENT VII

MATURAI

Le monde pour un poids, elle seule pour l'autre poids,
Si les poètes la pèsent au fléau du savoir, alors que le monde entier
Lui-même en est flétri, sa nature ne souffre pas de flétrissure — la cité
du roi du Sud,
NāNmāṭakkūṭal !

FRAGMENT VIII

MATURAI

La ville fameuse est comparable à la fleur du lotus
Epanoui sur l'ombilic du Noir. Ses rues sont pareilles
Aux pétales de la fleur; et pareil au fruit précieux
Qui est au milieu de ces pétales, le palais du Seigneur;
Pareils au pollen, les habitants au frais Tamoul;
Pareils aux êtres ailés mangeurs de pollen, ceux qui vivent de leurs dons.
C'est quand l'éveille la voix du Récitant qui connaît les quatre Arcanes
Nés de la langue de Celui qui est né dans la fleur,
Qu'elle s'éveille de son doux sommeil protégé, pas autrement
Qu'elle vive, notre grande ville dont le sommeil ne s'éveille pas
Au chant du coq, comme Vañci et KôLi !

FRAGMENT IX

MATURAI

Sur toute l'étendue du pays Tamoul qui a pour haie le frais Tamoul,
Elle qui ne fait rien d'autre que d'épanouir sa gloire fermement établie,
Peut-elle décliner, Maturai, tant qu'existera
La montagne de Celui qui a des chars ornés d'étendards ?

திரட்டு-7

மதுரை

உலக மொரு நிறையாத் தானேர் நிறையாப்
புலவர் புலக்கோலாற் றூக்க — உலகனைத்தும்
தான்வாட வாடாத தன்மைத்தே தென்னவன்
நான்மாடக் கூட னகர்.

(பி-ம்.) 1 துலையாத் தானேர் துலையா

திரட்டு-8

மதுரை

மாயோன் கொப்பூழ் மலர்ந்த தாமரைப்
பூவொடு புரையுஞ் சீரூர் பூவின்
இதழகத் தனைய தெருவ மிதழகத்
தரும்பொகுட் டனைத்தே யண்ணல் கோயில்
தாதி னனையர் தண்டமிழ்க் குடிகள்
தாதுண், பறவை யனையர் பரிசில் வாழ்நர்
பூவினுட் பிறந்தோ ஞவினுட் பிறந்த
நான்மறைக் கேள்வி நவில்குர லெடுப்ப
ஏம வின்றுயி லெழுத லல்லதை
வாழிய வஞ்சியுங் கோழியும் போலக்
கோழியி னெழாதெம் பேரூர் துயிலே.

(பி-ம்.) 2 சீறூர் 4 டனையதே 5 னனைய
7 ஞவினிற் 11 பேரிருந்துயிலே

திரட்டு-9

மதுரை

தண்டமிழ் வேலித் தமிழ்நாட் டகமெல்லாம்
நின்று நிலைஇப் புகழ்பூத்த லல்லது
குன்றுத லுண்டோ மதுரை கொடித்தேரான்
குன்றமுண் டாகு மளவு.

FRAGMENT X

MATURAI

Comme le *tilakam* que porte la Rouge, d'une égale beauté,
Elle qui ne fait rien d'autre que d'épanouir sa gloire en brillant dans le monde
Peut-elle n'être plus que fiction, Maturai, tant qu'existera
La Vaiyai de Celui qui a des chars décorés ?

FRAGMENT XI

MATURAI

Comme les anneaux d'or en forme de *makara* aux oreilles des Pleïades,
Elle qui ne fait rien d'autre que d'épanouir sa richesse en brillant avec éclat,
Peut-il lui arriver malheur à elle, Maturai, tant qu'existera
Le renom de Celui qui a des chars ornés d'étendards ?

FRAGMENT XII

MATURAI

Vivre dans la Māṭakkūṭal de Cêy et la ParaṅkuNRu de Cevvêl,
Qui font fête aux donateurs et se réjouissent à la vue de ceux qui reçoivent,
Cela seulement s'appelle vivre. Les autres,
Qui d'entre eux ira au monde céleste ?

FRAGMENT XIII

MATURAI

Est-il meilleur de se baigner dans l'eau qui vient dans la Vaiyai ?
Est-il meilleur de jouir de la montagne du Roi à la lance rouge ?
En compagnie de celles dont les yeux sont comme la pointe de la lance aiguë,
Quelle voie allons-nous prendre, nous autres ? Chaque jour
Etre ainsi égaré, plein de confusion sur le chemin à prendre,
C'est la nature de Kūṭal aux édifices élevés de NeṭiyāN.

திரட்டு-10

மதுரை

செய்யாட் கிழைத்த திலகம்போற் சீர்க்கொப்ப
வையம் விளங்கிப் புகழ்பூத்த லல்லது
பொய்யாத லுண்டோ மதுரை புனைதேரான்
வையையுண் டாகு மளவு.

திரட்டு-11

மதுரை

கார்த்திகை காதிற் கனமகர குண்டலம்போற்
சீர்த்து விளங்கித் திருப்பூத்த லல்லது
கோத்தையுண் டாமோ மதுரை கொடித்தேரான்
வார்த்தையுண் டாகு மளவு.

திரட்டு-12

மதுரை

ஈவாரைக் கொண்டாடி யேற்பாரைப் பார்த்துவக்கும்
சேய்மாடக் கூடலுஞ் செவ்வேள் பரங்குன்றும்
வாழ்வாரே வாழ்வா ரெனப்படுவார் மற்றையார்
போவாரார் புத்தே ளுலகு.

திரட்டு-13

மதுரை

வையை வருபுனல் ஆடல் இனிதுகொல்
செவ்வேற்கோ குன்ற நுகர்தல் இனிதுகொல்
வைவேல் நுதியன்ன கண்ணூர் துணையாக
எவ்வாறு செய்வாங்கொல் யாமென நாளும்
வழிமயக் குற்று மருடல் நெடியான்
நெடுமாடக் கூடற் கியல்பு.

NOTES

I

TIRUMĀL

Vers 1. *Les mille têtes* sont celles du serpent Ādiśeṣa ou Ananta. Mais Viṣṇu lui-même est parfois appelé Bahuśira et même "celui à mille têtes". *Redoutables*. Le terme *aṇaṅku* implique à la fois la peur et la souffrance cf.v.43. Sans doute par extension, il s'applique à des divinités féminines malfaisantes v.g. XII, 57. Expression analogue F. I. 79, III, 59; etc...

3. *Mā*, Lakṣmī. Tirumāl, c.à d. Viṣṇu, est Śrīdhara (tam. CītaraN), et l'iconographie le présente parfois avec Lakṣmī gravée sur sa poitrine. cf. *Parures divines*... (Pub. IFI n° 29, planche CXII).
Le teint de conque blanche désigne, ainsi que les épithètes suivantes, Baladeva. Cf. Gopinatha Rao I, 1,201.

4. L'étendard à l'éléphant est celui de Balarāma. On le retrouve IV, 40. Le terme *micai*, radical du verbe "manger" et déterminant de *vêLam* (éléphant) signifie aussi "sur, sommet". On serait donc fondé à traduire aussi : "un bel éléphant (=un étendard) brandi sur un bambou haut dressé". Nous avons suivi l'interprétation de SA., conforme à un lieu commun de la littérature tamoule : l'éléphant est friand des pousses tendres de bambou. Cf. E.S. Varadarajaiyer, *The elephant in the Tamil land*, Annamalai University, Tamil series n° 8 (1945) p. 24-25 et réf. *ad. loc.*; Baladeva a aussi un étendard au palmier, responsable de la var. *paNai* (palmier) au lieu de *paṇai* (bambou). Quant à la var. *mêLi* (charrue), c'est une faute manifeste, la charrue venant au vers suivant.

5. Baladeva porte la charrue (cf. son nom skt. Haladhara) et il n'a qu'un seul anneau d'oreille (*kuṇḍala*). On retrouve la charrue à XIII 33 et XV 57, dans le *PuRam* LVI 4,*Kali.* XXXVI 1, *Cilap.* XIV 9, etc... L'anneau d'oreille unique apparaît aussi dans *Kali.* XXVI, 1 et CV, 11,(voir notes *ad loc.* in éd. ANantarāmaiyar, surtout p.667-8). C'est un don de la Yamunā selon certains purāṇa, un don de Śrī selon le *Harivaṁśa* XCVII et selon le *Viṣṇu pur.* V 25 (qui ajoute un lotus pour l'autre oreille). Sur la fusion et la confusion des détails relatifs à Śeṣa et à Balarāma, présente ici comme dans les deux textes sanskrits cités, voir notre introduction.

6. *Des yeux colères*. Dans IV 10, Tirumāl a, au contraire,"des yeux rouges sans colère". Les deux aspects se retrouvent dans le *Viṣṇu sahasranāma* (éd. R. Ananthakrishna Sastri, avec trad. angl. 2ème éd. Adyar, 1927)

7. *Pūvai* ou *kāyā*, *Memecylon edule* Roxb., peut-être une sorte d'airelle, à fleurs bleues, des régions pastorales ou des forêts. Dans le *Tolk.*, *puRatiṇaiyiyal* 60, on relève parmi plusieurs thèmes, "le thème de *pūvai* qui chante...la grande gloire de MāyôN", et qui consiste d'abord à célébrer les rois ou les princes en les comparant à MāyôN.
9. Le bijou est le *kaustubha* apparu lors du barattage de la Mer de lait. Le terme *maṇi* est le plus communément employé pour le désigner, et selon l'usage nous le traduisons par "saphir". Il est de couleur sombre ou bleutée. *Teri* est un radical verbal qui peut signifier "connaître ou reconnaître" aussi bien que "choisir". On peut donc entendre aussi : le joyau connu (qu'on Te connaît et par lequel on Te reconnaît).
10. *Tissus d'or : pītāmbara*, vêtement de Viṣṇu ou Kṛṣṇa, mais non de Baladeva qui est vêtu de noir. *Noire* montagne. L'image, évidente, est reprise XIII 1-2, et on ne voit pas ici pourquoi ne pas traduire *māl* par *noir* (cf. introduction sur les noms de Tirumāl).
11. *Oiseau mâle* : Garuḍa. Le terme *cêval*, qui s'applique au mâle de tous les oiseaux, sauf le paon, et au cheval selon *Tolk.* (*marapiyal* 48 et 68), est d'emploi constant pour désigner la monture de Viṣṇu. *Le culte.* Il s'agit en effet de tous les services du dévot à son dieu. La lecture de l'éd. Murray *uLantamai* (les souffrances ?) est peu satisfaisante, à moins de comprendre : "dire à grand'peine la loi qui...", et on peut alors comparer III 10-11.
13. Arcanes traduit *maRai* (les secrets), désignation fréquente des textes védiques et de la littérature dérivée (P. glose ordinairement par *veda*, mais parfois il faut entendre plus largement et inclure par ex. les *upaniṣad*). *Antaṇar*, voir introduction : il est difficile de refuser de voir en eux des brahmanes !
14-25 L'état du texte est à ce point désespéré que SA. s'est refusé même à fragmenter en vers ce passage. La présentation typographique des autres éditeurs ne correspond à aucune tentative d'interprétation clairement définie. La seule indication pertinente que nous possédions est celle du colophon : il doit s'agir de "quatre *arākam*" (cf. Introd.). Un musicien, P. CuntarêcaN, prétend pouvoir en restituer le rythme. Nous proposons donc la présentation suivante du texte, selon sa scansion et sous toutes réserves ; en fait son découpage syllabique correspond sensiblement à celui proposé par l'édition Murray, à laquelle nous renvoyons aussi, car elle contient quelques variantes non recueillies par SA.

(1) இணைபிரி யணிதுணி பிணிமணி யெரிபுரை
விடரிடு சுடர்படர் பொலம்புனை
வினைமலர் தெரிதிரள் தெரியுரு ளிகன்மிகு

முரண்மிகு கடல்தரு மணியொடு
முத்தியா(ர்)த்த நேரணி.

(2) நெறிசெறி வெறியுறு முறல்விற லணங்கணங்
குவிரற் ருரணி துணிமணி
வெயிலுறழ் எழில்புகழ் அலர்மலர் மார்பினன்
எரிவயிர் நுதிநுதி யெறிபடை யருத்து.

(3) மலையிவர் நவையினில் துணிபடல் இனமணி
இயலெறுழ் எழிலி னிசை (*Var.*: மை)
இருளக லமுறுகி றுகுபுரி யொருபுரி
நாண்மலர்
மலரில னிவளர் பருதியின் ஒளிர்மணி
மார்பணி மணமிக நாறுருவின

(4) விரைவளி மிகுகடு விசையுடு வுறுதலை
நிரையிதழ் அணிவயி ரியவம ரரைப்போர்
எழுந்துடன்று
இரைத்துரை (*Var.*: ற) இயதான வர்சிர முமிழ்பு னல்பொழி
பிழிந்துர முதிர்ப திர்பலந் தொடா
வமர் வென்ற கணை
(இவை நான்கும் அராகம்)

Est-il maintenant possible de dégager un sens précis ? Notre tentative a surtout pour objet de susciter des critiques et, qui sait, de faire surgir une solution. Le premier *arākam* est presque clair (!) : "Des joyaux attachés, de couleurs claires, (formant) une parure en deux parties, un groupe recherché de fleurs ouvragées, faites d'or, répandant l'éclat, émettant des étincelles et pareilles au feu, des perles enfilées avec le joyau donné par la mer (=le *kaustubha* sorti de la Mer de lait), en violent contraste et en violente opposition, rondes et recherchées, (telles sont ses) seyantes parures."
Le second et le troisième n'offrent aucun sens continu et c'est dans l'arbitraire le plus complet que nous croyons entrevoir "les doigts cruels de la déesse de la victoire", "celui qui a une poitrine large à gloire répandue, d'une beauté qui contraste avec l'éclat des gemmes claires", "des armes de jet à pointe robuste et flamboyante" et à la fin du troisième, où on se demande en vain comment se lient "la faute de monter sur la montagne", les joyaux, les fleurs épanouies à l'aube et l'obscurité d'encre (var. *mai*) qui se dissipe, dans cette confusion, on retrouve encore "les ornements de la belle poitrine éclante comme le soleil qui s'élève et apparaît comme une fleur" (?)
Le quatrième enfin offre un sens complet. Grâce à l'arc de Viṣṇu, (litt. "par l'endroit où elles prennent appui sur la corde"—*uṭu*) "à

très grande vitesse, comme le vent rapide, ses flèches victorieuses au combat sans l'aide de la charrue ont ébranlé (les asura), dilapidé leurs forces, cependant que descend et pleut le flot (de sang) craché par les têtes des asura (*TāNavar*) pleins de jactance qui, en rage, ont engagé la lutte avec les immortels, leurs rivaux, ornés de rangées de fleurs." Ces derniers vers s'enchaînent bien avec la suite du poème, mais on reste néanmoins un peu surpris de voir que les exploits guerriers de ces flèches excluent la participation de Balarāma (*alam toṭā*, sans toucher à la charrue) qui était pourtant associé à Viṣṇu dans le début du poème où ses attributs tenaient une large place.

26. *Franc combat*, le verbe *kaṭantu* implique, selon l'usage, une lutte loyale, sans doute par opposition aux asura qui font toujours appel à la ruse et à la magie. Visṇu est *śatrughna*.

27. *Seigneur* traduit *aṇṇal* qui implique aînesse et grandeur et sert souvent de titre à Viṣṇu ou Śiva, ou aux rois et princes célébrés par le *PuRam*.

28. *Père des deux*. Brahmā et Kāma, sans doute, mais la littérature tamoule connaît un autre couple : KāmaN et CāmaN, deux fils de Viṣṇu nés le premier de Rukminī et le second de Jāmbavatī dont l'histoire serait racontée dans une œuvre jaïn le *Pradyumna caritram* selon SA., note à *CīvaK*. 43 au vers "le spectale où s'unissent CāmaN et KāmaN". Le *Kali*. connaît le cadet de KāmaN (cf. 26, 3-4 et note éd. ANantarāmaiyar p.144) ; on le retrouve dans le *NāccīyārtirumoLi* d'Āṇḍāḷ (1,1) et dans les *Ram*. et *Mbh*. tamouls.

Māl *aux bijoux brillants*. Peut-être le *vaijayanti* cf. II, 28-30 et note ; ou "les larges colliers de perles, précieuse dépouille de l'océan" dont Śrī pare Baladeva in *Harivaṃśa* 97.

30. *ARu* : "trancher, se débarrasser de, être sans" *maruḷ*, un des noms tamouls de la *māyā*.

31-37. Noter l'accent de bhakti de ces vers.

35. *Melliya*. SA. renvoie à *PuRam* 106, 4, où le terme s'applique aux mauvais poètes incapables d'écrire et pour lesquels Pari est aussi généreux que pour les autres ; cf. son com. *ad. loc*.

36. Plutôt que d'une reprise de 3 ou 8, voir ici le *Śrīvatsa*; cf. IV, 59 et *Kali*. 104, 10. On peut alors hésiter sur la traduction : d'une part, Tiru, Lakṣmī, est bien souvent assise dans un lotus rouge (outre les *pétales*, *alli*, au sens de *cevalli*, peut désigner le *Nymphaea rubra* !), mais d'autre part, le *śrīvatsa* est symbolisé par une fleur à quatre *pétales* en forme de rhombe ou de triangle équilatéral; sur son évolution depuis la forme semi-symbolique de Lakṣmī assise jusqu'au simple triangle, voir C. Sivaramamurti, *South Indian bronzes*, Lalit Kalā Akademi, New-Delhi 1963 p. 41-42 et fig. 31-32.

37. Un rapprochement nécessaire, le célèbre *KuRaḷ* 30 : *antaṇar eNpôr aRavôr*... cf. Introduction et renvois bibliographiques sur le mot *antaṇar*.

41. L'*astre*. Le texte dit *tiṅkaḷ*, la lune, terme que nous avons gardé pour *nilā*, faute de synonyme en français.

43. Viṣṇu est ici Śiva sous la forme de Sadāśiva, avec les cinq têtes qu'il s'est données (*uyiriya*, texte de l'éd. Murray est préférable à *uyariya* "dressées" in SA., sur la foi de P. : "ĪcaN...qui a *fait* apparaître cinq têtes").

44. *Maṭaṅkal*, ici l'action destructrice de Śiva, assumée par Viṣṇu dans la *résorption* des mondes, et opposée à l'action créatrice de Brahmā énoncée dans les vers suivants. Autre sens dans III, 8.

45-46. Le *savoir*, *pulam* traduit exactement *veda*; *pūvaN*, de *pū* (fleur) désigne Brahmā dans le lotus sorti de l'ombilic de Viṣṇu et *naRRam* (expansion) son activité, avec, outre des jeux de sonorités, une association difficilement traduisible : *naRRam* c'est aussi le parfum de la fleur, ce qui en émane, comme Brahmā "émane" du lotus !

47. Les nuages aussi doivent s'élever en gardant le Meru à main droite! Cf. *Neṭunalvātai*, v. 1 et 2. *Atmosphère éthérée* : il s'agit de l'espace intermédiaire. Voir aussi la remarque de S. Singaravelu, *Social life of the Tamils* p. 106, § 3.

53. Etres vivants : *maNNuyir*; var. *maNNiya* "permanent".

55. *Le rayonnement* : *niLal*, comme le skt. *chāya* (par ex. *Raghuvaṃśa* 4, 5) signifie à la fois l'ombre et l'éclat.

56-58. Attributs ordinaires de Viṣṇu, voir supra et, pour le disque et la conque, poème II.

62. *Kāmaru*. P. déclare le *u* final explétif.

64. *Paravutum*. Forme de 1ère p. du pluriel *non passé* : valeur de futur ou de présent d'habitude à peu près indifféremment.

65. *VāymoLi*. Autre désignation des *veda*. Litt. : mot de la bouche, cf. le recueil vishnouite : *TiruvāymoLi*.

Le mauvais état du ms. n'a pas permis de retrouver ici le nom de la mélodie et les noms des auteur et compositeur.

II

TIRUMĀL

1-2. Le texte mutilé peut être suppléé, pour le sens, par le commentaire de P. Le poème commence par une évocation du *pralaya*, ou résorption de la création précédente : mondes terrestres et célestes sont anéantis (*pāLpaṭa*; S. Krishnaswami Ayyangar comprend "vidés", nous croyons le sens plus fort), et le ciel, ou l'atmosphère, a disparu par l'extinction naturelle de ses deux luminaires qui, selon la règle apparaissaient en alternance. Restituer peut-être : *matiyoṭu māRu ñāyiRu*(le soleil en alternance avec la lune) et tirer le reste des mots de P. "*keṭutalāl aLakiLanta*."

4. *Sans atmosphère*. La finale *-il* du mot *vicumpu* a le sens négatif (P. en fait un *KuRippuviNai* négatif). Il s'agit en effet des âges qui se déroulent quand il n'y a *rien*. SA. précise que, d'après les *Têvāram*, ces âges sont au nombre de sept, mais rien n'évoque un tel chiffre dans notre texte.

5-6. *Le premier âge*, l'atmosphère, mis en rapport avec le son, comme dans le Sāṃkhya. Il s'agit de l'équivalent du skt. *ākāśa*, mais le terme employé, *vāNam*, est très banalement "le ciel".
Embryons : *karu* (cf V 36) ; selon P. "les premiers atomes des éléments" P. construit différemment la phrase et rattache l'absence de forme aux embryons et la croissance au ciel, par métaphore.

7-9. Ages de l'air en mouvement, du feu, de l'eau. P. développe par l'idée que chacun est évolué du précédent ; thème usuel des récits de la création.

10-12. Enfin l'âge de la terre, tirée du fond des eaux. L'adverbe *mīṇṭum* (de nouveau) rappelle que lors du *pralaya* la terre avait dû disparaître dans le déluge. Ici, elle re-surgit en quelque sorte. Il est évident que ce texte est conforme à l'immense majorité des cosmogonies puraniques connues.

13-14. Série de noms, presque tous noms de fleurs, employés pour désigner des grands nombres au delà du "crore" (dix millions), et sans doute en progression arithmétique (de raison 10 ?). De telles séries existent, mais avec des variantes qui rendent impossible une identification plus rigoureuse, dans les nighaṇṭu tamouls ou sanskrits (ex. *Piṅkalanikaṇṭu*, 2268 sq.) : *kamalam*, équivalent de *patumam* (skt. *padma*) *caṅkam*, *āmpal* et *veḷḷam* sont les plus employés. Le dernier semble le plus grand qu'on puisse concevoir, si l'on croit l'expression

populaire "c'est *veḷḷam*" qui exprime un maximum en toutes circonstances. On pose parfois l'équivalence de *āmpal* avec skt. *kumudam* et de *veḷḷam* avec *samudra*.(?) Sur le plan botanique, il s'agit d'abord de nymphéacées, et il n'est pas vain de rappeler qu'"à cause des grandes variations remarquées dans les différentes variétés et formes des espèces de Nymphaea, leur taxonomie est compliquée" (K.Subramanyam, *Aquatic Angiosperms*, a systematic account of common indian aquatic angiosperms, Botanical monograph n°3, Council of Scientific and Industrial research, New Delhi 1962, p.6). Parler ici de *Nymphaea Stellata*, *Nymphaea nouchali* ou *Euryale* serait en dernière analyse se payer de mots : nous n'avons aucun détail pour fonder un choix. Il semble que *neytal* soit un nénuphar blanc, et *āmpal* un rouge; *kamalam* est sans doute le *Nelumbo nucifera Gaertn.*, lotus sacré de l'Inde ; *kuvaḷai* serait *Monochoria hastaefolia Presl.* mais figure souvent dans un contexte littéraire à nymphéas !

16. Le *varāha-kalpa* est bien, selon l'ordre des purāṇa, le plus ancien des âges connus. Sa mention au terme d'une cosmogonie n'a, de plus, rien de surprenant. Mais l'idée du poète est: "Que s'est-il passé avant et durant combien d'âges, au cours desquels Tu existas sans que nous ne sachions rien de tes manifestations". De plus, le varāha-kalpa est dans les Purāṇa le kalpa actuel, celui dont l'origine est décrite dans la cosmogonie secondaire (pratisarga) où Nārāyaṇa-Viṣṇu, s'éveillant, devient Brahmā, qui prend la forme de Varāha. Le Varāha-avatāra, mis directement en rapport avec Viṣṇu, et ordinairement meurtrier d'Hiraṇyākṣa, entre dans le même thème, mais avec un rôle différent (observation de Mlle. M. Biardeau).

20-24. Balarāma, blanc comme la conque (cf I 3 et note) avec son étendard au palmier d'or (cf. son nom skt. *tāladhvaja*) et ses vêtements de soie noire (v.g. *Hariv.* 82 et 97...) donnés dit-on par la Yamunā (mais les textes iconographiques le vêtent aussi de rouge cf. Gopinatha Rao 1, 1,207) ... est l'aîné de Kṛṣṇa et on l'appelle ainsi en tamoul NampimūttapirāN (cf. *Kali.*, éd. ANantarāmaiyar p. 144 et notes). On remarquera que l'allusion à Kṛṣṇa est aussi discrète qu'elle est évidente. Tirumāl est aussi l'aîné de Balarāma en tant que Vāsudeva. On peut aussi, pour l'aînesse ou l'ambiguïté, songer plus généralement à l'ādi-mūrti, figure qui correspond à peu près à Vaikuṇṭha-Nārāyaṇa; enfin Kṛṣṇa est appelé aussi l'aîné de Gada (Gadāgraja, in *Mbh.* III 733).

24. *La révélation.* Le mot *kêḷvi* traduit littéralement *śruti* et nous pourrions, suivant cet exemple, parler d'"audition". Il s'agit des *veda*, et là encore nous savons qu'il faut prendre ce mot largement. *Doctrine.* P. prend le mot *koḷkai* au sens plus concret de *vrata* "pratiques ascé-

tiques". *Le centre*. Il s'agit de l'une des formes les plus hautes de Dieu, l'*Antaryāmin*, immanente à toutes les créatures et que le yogin doit toujours se représenter comme assis sur le lotus du cœur.

26-27. Jeune, vieux ou au centre de tout, c'est la grandeur de ton éternité qui se reconnaît en chacune de tes manifestations. P. précise que *teri* (clair) est à prendre en valeur de présent : le sens que l'on débrouille par l'exercice de l'intelligence naturelle aux êtres vivants ! 26. *Aussi* est ajouté d'après P. 27. *Nilai* (1ère occurence) a seulement valeur de particule locative (P.) Ces 27 premiers vers ont été traduits en anglais par S.Krishnaswami Aiyangar dans *South Indian History and Culture* (*Ancient India*, Poona Oriental Series n° 74 Oriental Book agency, Poona 1941 p.811).

28-31. Les images se décomposent ainsi : les ornements sur la poitrine de Tirumāl sont comparés à l'arc-en-ciel ; parmi eux, un pendantif de perles est comparé à la lune ; enfin la tache de la lune, c'est Lakṣmī (la Rouge, *Ceyyôḷ*) sur sa poitrine. Le terme *Ceyyôḷ*, apparaît dans *Akam* 316, 13, pour désigner très clairement la déesse de la richesse et de la prospérité, i.e. Tiru, Laksmī. La poitrine de Viṣṇu porte beaucoup d'ornements. Par exemple l'*Īśvara samhita* (adh. 4 śl. 94) ajoute au *kausthuba* et au *śrīvatsa* le *vanamālā* "uni à de bonnes perles, de l'or et des gemmes". Notre texte désigne sans doute par *nittila matāṇi* un pendantif à plusieurs rangées de perles ; c'est peut-être le *vaijayanti*, collier composé de séries de groupes de cinq pierres dans un ordre déterminé : perle, rubis, émeraude, saphir, diamant, censés représenter les cinq éléments.

33-35. *Le varāha-avatāra*. Depuis l'Emuṣa du *Śatapatha-Brāhmaṇa*, le sanglier qui tire la terre des eaux diluviennes est bien connu des purāṇa. Mais dans le *Rāmāyaṇa*, le sanglier est Brahmā, et aussi dans certains récits des *Viṣṇu-p.*, *Liṅga-p.*, *Garuḍa-p.*, partout ailleurs, il est Viṣṇu lui-même. Les images varient beaucoup : Bhūdevī est selon les cas sur la jambe droite du sanglier à corps d'homme, sur sa défense, à gauche du sanglier assis (Yajñavarāhamūrti) ou à sa droite (pralaya-varāha). Très souvent la figure de Lakṣmī est associée à Bhūmī, souvent en symétrie. Insistons sur la physionomie imposée à Bhūdevī : "She must be made to look at her lord with *amazement* which is clearly visible in her eyes" dit Gopinatha Rao (1, 1, p.136). Ceci justifie l'interprétation positive du terme *ciRantaNRu* : "c'est prodigieux". P. le décompose au contraire en *ciRantatu* et *aNRu*, particule négative, avec chute d'une syllabe *-ta-*, et juge qu'il "n'est pas convenable" de se marier avec une femme quand on en a une autre sur la poitrine ! (sic.) L'iconographie est d'un autre avis, la philologie aussi. Le prodige tient d'ailleurs dans la protection

accordée par la poitrine du dieu à la terre en *chacun de ses points*, ce qui révèle le caractère gigantesque du dieu, ou dans son mariage avec la terre qui n'est pour lui que "de la dimension d'un point". Cette seconde interprétation peut être aussi supportée par le texte, mais SA. l'a écartée comme moins immédiate et n'appartenant qu'à une littérature très tardive. On peut cependant rapprocher ce texte de la *Kāvyamīmāṃsā* : "Avec ses assises toujours plus ébranlées par les souffles que (le dieu) exhalait, la Terre (fichée) à la pointe de sa (défense) imitait le jeu de la balle". (trad. Renou Stchoupak, Paris Imprimerie Nationale 1946 p. 89-90). Dans son *Rāmāyaṇa*, Kampar (*virāta Nvatai*, 58) s'étonne d'une autre façon :

அரவாகிச் சமத்தியால் அயில்எயிற்றின் ஏந்துதியால்
ஒருவாயின் விழுங்குதியால் ஓரடியால் ஒளித்தியால்
திருவான நிலமகளோ குஃதறிந்தாற் சீருளோ !
மருவாருந் துழாயலங்கன் மணிமார்பின் வைகுவாள்

Devenu serpent tu as porté, sur tes défenses pointues tu as brandi,
D'une bouchée tu as avalé, d'un pas tu as caché
La terre, belle fille : si elle apprend cela, ne se mettra-t-elle point en colère
Celle qui siège sur ta belle poitrine ornée de basilic parfumé ?

32. Les marques sur la défense du sanglier attestent sa vieillesse et son caractère vénérable. Il y a de plus une extension de la légende qui voudrait qu'avec l'âge, des perles croissent sur la défense des éléphants; cf. aussi XIII 35.

37. P. considère que les mots *etir kaLaRum* constituent une comparaison qu'il faut attribuer aux éclats de la conque au vers 40 : la conque est le tonnerre, les ennemis de Māl sont le vent qui se lève en écho au tonnerre. Nous avons essayé de garder l'ordre d'apparition des mots dans le texte sans perdre l'image.

39. *paṭi*, la terre : bel exemple de prakritisme : du skt. *pṛthvi*; cf. XI 5.

40. La conque de Viṣṇu, tirée du corps de l'asura Pañcajana, d'où son nom de pāñcajanya cf. III 88 et note.

41-44. Comparaison classique : les têtes des ennemis tombent comme les fruits du haut des palmiers (*Borassus flabellifer*). Nous appelons, faute de mieux, "botte" (tam. *tūr*) les formations semblables à des racines qui entourent la base du tronc et "tiges" (tam. *maṭal*) les éléments fibroligneux à la base des feuilles ou des fruits. Voir *Tala vilasam* par Arunachalam, trad. angl. dans Blatter, Ethellert, *The palms of British India*, Ceylon, O.U.P. 1926 p. 203-211.

45. *Ebranlées, détachées* traduit les deux termes qui encadrent la compa-

raison : *nilai tolaipu* et *nillātu* : l'action est décomposée, la position d'équilibre étant d'abord détruite puis niée.

49. *Chef. kuricil*, terme ordinairement au vocatif à l'adresse de guerriers cf. *TirumurukāRRupaṭai* 216.
Le disque, *cakra*, tenu en main droite. Cf. note à III, 94.

50. *KūRRam*, Yama, dieu de la mort, ou son associé appelé ailleurs *maṭaṅkal* (III, 8).

51. *En fusion*, P.; addition nécessaire à la compréhension de l'image.

52. Le kausthuba, saphir bleuté (mais parfois décrit aussi comme rouge sombre !).

54. Sens : parole de vérité, infaillible comme l'apparition du jour. Dans *Kali.* 35, 24, le PoruppaN, roi Pāṇḍya, est l'objet de la même image : il ne manque jamais à sa parole, "comme le jour qui ne manque jamais sa course" (*Com.* de Nacc.)

56. *La plénitude du ciel* : les nuages déversent également leur pluie sur tous.

58-59. Jeu, courant dans le *Têvāram*, sur les différents démonstratifs tamouls.

60. *Uvaṇa*, prakritisme pour *Suparṇa*, nom de Garuḍa.

61-68. P. lui-même souligne le caractère *védique* de ces vers. Les paroles du chef du sacrifice, tirées des *veda* (et énoncées au datif de destination, précise P., qui se réfère aux sūtra de Jaimini) constituent la forme de Viṣṇu; le poteau sacrificiel (*yūpam*) auquel on lie la victime est sa nourriture; le feu allumé rituellement est sa venue, telle que la conçoivent les *antaṇar*, car, dit P. MāyôN se manifeste "dans les statues pour ceux qui ont les yeux de la chair, dans le feu sacrificiel pour les antaṇar, dans le cœur pour les yogin et en tous lieux pour les sages". S. R. Balasubrahmanyam attribue malencontreusement au texte la substance de ce commentaire pour conclure "Thus the iconographic aspect of this deity is established" (*Early Chola Art* part I p. 11, Asia Pub. House 1966).

63. *Rituels*. P. développe : ordonnés respectivement selon leur importance.

65. Noter, avec P., l'usage de *uṭaN* comme particule de coordination; *oṭu* est plus fréquent en ce sens.

66. *piRar* : les autres, opposés aux *antaṇar*, sont les impies "ceux qui disent qu'il n'y a pas de dieu" (P.). La forme *uṭampaṭuvārā* est amputée, pour raison métrique, de la syllabe finale qui rendrait le sens clair : la prendre en *viNaiyeccam positif*, rapporté, comme *puraiya*, à *varavu* considéré comme *viNaimuRRu*, et comprendre *uṭampaṭuvārāka*. Si l'on en faisait une épithète de *niN*, il faudrait entendre alors : (Toi) qui refuses ou qui es refusé (par) les autres, le sens négatif étant alors inévitable dans un *peyareccam*.

72. On peut combler la lacune du texte grâce à P. qui développe ainsi : "donc, tes nombreuses gloires se sont répandues; aussi, par ces qualités, tu es d'une nature exceptionnelle".
74. *Ame constante* : dans la bhakti, nous ne nous sommes pas laissé distraire de Toi.
75. Répétition de *kaṭumpoṭum* "pour marquer la pluralité" (P.) ?
76. P. : solliciter la vraie connaissance, parce que c'est le moyen d'accéder à la délivrance.

Une variante attribue la musique de ce poème à MaruttuvaNallaccuvaNār et donne à la mélodie le nom de *kuRiñciyāL*. Le nom du poète, Kīrantaiyār apparaît dans le *Cilap*. 23, 42, et comme celui de l'un des 49 poètes du *Tiruvaḷḷuvamālai* (cf. s. v., le *Tamil Plutarch*, réimpression de 1946, Colombo, avec notes de T. P. Meenakshisuṇdaram).

III

TIRUMĀL

1. Le *Noir*. Māayôyê (bis). Forme vocative avec allongement métrique de MāyôN. Voir introd. sur ce nom. P. dit cependant qu'il s'agit seulement du nom propre, sans référence à la couleur.
2. Par l'adoration des pieds de son dieu, le dévot obtient la délivrance. Dieu est *naRRāḷ* (bons pieds) cf. *KuRaḷ* 2 et Com. de P. a*d. loc.*— Allitérations et jeu de mots (*maRu* / *aRu*) intraduisibles.
3. P : *urupu* au sens de couleur : l'éclat du joyau bleu sombre.
4-5. *Aṣṭamūrti* : les cinq éléments, le soleil, la lune et le maître du sacrifice, ce dernier appelé *ARaN*, (skt. Dharma). Suivent les *cinq*, i.e, les planètes Mars, Mercure, Jupiter, Vénus et Saturne (cf. XI, début) le soleil et la lune ont été déjà nommés, Uranus et Neptune ne sont pas décomptées, non plus que les deux serpents Rāhu et Ketu.
6. Les enfants de Titi (skt. Diti) sont les asura nés de son union avec Kaśyapa, lequel eut aussi de son mariage avec Aditi, une autre fille de Dakṣa, les douze āditya appelés ici enfants de Viti, du skt. *vidhi* (destin), autre dénomination de Kaśyapa (dont le nom tamoul est KācipaN).
7. Les *huit* Vasu, les onze Rudra (tam. Kapilar "roux", à cause de leur couleur).
8. Les deux Aśvin. P. explique qu'on les appelle "deux chevaux au galop" parce qu'ils sont nés de deux gouttes de sperme qu'ĀtittaN (Āditya, le soleil) laissa tomber dans les naseaux d'Urvaśī incarnée en jument, alors qu'il s'était lui-même transformé en cheval pour la poursuivre. Mais les purāṇa (*Hariv*. IX, *Viṣṇu Pur*. III 2) lui donnent pour partenaire Samjñā, sa propre épouse, changée en cavale pour se dérober à ses feux.

   Douze Āditya, huit Vasu, onze Rudra, deux Aśvin : ce sont les quatre sortes de dieux du v. 28, et les trente-trois dieux habituels. Cf. liste dans VIII 5 sqt. (parallèle *Harivaṃśa* CXVIII). *TarumaN* : Yama en tant que Dharmarāja, avec son acolyte Maṭaṅkal "Destruction".
9. *Trois fois sept mondes*. Les mondes sont divisés en trois catégories de sept.

   1. *svarga*, ou les sept *ūrdhvaloka* (mondes supérieurs) : Bhūr, Bhuvar, Suvar, Mahar, Jana, Tapas, Satya;

   2. *martya*, ou les sept *dvīpa* : Jambu, Plakṣa, Śalmali, Kuśa, Krauñca, Śāka, Puṣkara;

3. *pātāla*, ou les sept *adholoka* (mondes inférieurs) : Atala, Vitala, Sutala, Rasātala, Talātala, Mahātala, Pātāla.

11. *En liste* : litt. en l'enfilant à la suite (*valantu*) expression de modestie de l'auteur : on ne peut que citer pêle-mêle et par bribes le contenu des *veda* éternels (cf. I 11 note et var.). La formule litanique domine en effet ce chant et il est ainsi prouvé que le poème en forme d'inventaire n'est pas une trouvaille de Prévert !

12. C'est par les *veda* que nous savons la naissance de Brahmā dans le lotus ; ils sont donc antérieurs à lui, bien qu'originellement issus en quelque sorte par le même chenal (*ôṭai*); c'est ce que le poète exprime en disant que le lotus où naquit Brahmā a fleuri dans le *cours d'eau* des *veda*. Tirumāl est, naturellement, à la fois Brahmā et le père de Brahmā. (cf. note sous II 16).

15-16. Allusion à Vinatā mère de Garuḍa, épouse de Kaśyapa. Celle-ci avait fait un pari avec Kadru, autre épouse de Kaśyąpa, sur la couleur de la queue du cheval d'Indra: la gagnante recevrait la perdante en esclave. Kadru tricha en teignant la queue du cheval, qui était blanche selon ce que disait Vinatā; celle-ci fut donc réduite en esclavage Kadru et ses enfants, les serpents, promirent de la libérer si Garuḍa lui apportait l'ambroisie. L'oiseau vola le pot d'ambroisie gardé par Indra à Amarāvatī et délivra sa mère. Indra récupéra d'ailleurs son pot pendant que les serpents faisaient les préparatifs rituels avant de se partager leur breuvage. Ceci n'est qu'un épisode de la longue inimitié entre Garuḍa et les serpents (cf. poème IV). L'iconographie présente souvent l'oiseau avec le pot qu'il a volé. Autre version dans *Les légendes çivaïtes de Kāñcipuram* (publication IFI n^0 27) p.24.

18. Garuḍa est non seulement la monture de Viṣṇu (v.16) mais son étendard. Les mots *nivantu*, *ôṅku*, *uyar* ont tous trois le même sens et forment pléonasme (*oruporuṭ paNmoLi*).

20. Allusion aux trois pas du nain dans l'avatāra du Vāmana cf. v. 54.

22-24. Allusion au varāha (cf. II, 15-19). A la fin d'une ère les forces destructives s'unissent : le feu, Yama (et ici ÑamaM) et son acolyte (*KuRRam*, cf. v.8), et les soleils (au nombre de douze, P.). Pour le début de la création suivante, le sanglier tire la terre de l'eau. Le commentaire ancien du *Takkayākapparaṇi* (sous 340) cite le vers 23 avec une légère variante : *ūLi ūLikkaṇ* (au lieu de *ūLi āLikkaṇ*) qui transforme l'exploit du sanglier en fonction banale : "à chaque ère *les* viṣṇu tirent la terre de l'eau, et mille de ces naissances ne font qu'un clin d'œil (*naLikai*) pour Vīrabhadra" !)

23. *uru-keLu*. Selon P. *uru* a le sens de "beauté". D'autres comprennent "peur" et d'autres enfin ne voient que la "couleur" (blanche ou noire ?) du sanglier, car *uru* a, en tamoul, ces trois sens.

25. Allusion à un épisode d'un haṃsa-avatāra pour lequel nous n'avons pas de référence parallèle. P. meuble son ignorance en énumérant les sept sortes de nuages qui composent ce déluge !

28-30. Les divins (têvar) de la terre sont les Sages ; sur ceux du ciel voir note au v.8. Ce qui est commun à tous ces chants, selon P., c'est qu'ils se chantent de génération en génération sans parvenir à connaître ni l'antiquité ni la grandeur de Tirumāl.

31. *Crinière* : l'asura Keśin tué par Kṛṣṇa. Le poète a transposé en tamoul *(kūntal)* le nom imagé du skt. et son explication étymologique ; nous l'avons suivi dans notre traduction.

32. Tes bras sont innombrables comme tes gloires ; *uruviNa* tient lieu de particule de comparaison, analogue en ce rôle à *kaṭantaNa*, *kaLintaNa* (P.).

33. *Nayam*, 'bienveillance' mais aussi 'bien, rectitude' ; *l'iniquité* de Tirumāl, ici, répond à l'épithète de *Kucara* (malfaisant) du Viṣṇu védique (*Ṛgveda* I, 154) dont les ruses annoncent le Kṛṣṇa épique.

34. Mohinī, dont les charmes ont privé les asura de leur part d'ambroisie et les ont conduits à leur perte.

36-43. P. lui-même dissuade de tenter l'identification de ces formes, nées de l'inspiration des dévots (cf. IV 56), sans recouvrir de signification particulière. La seule forme à nombre impair de bras qu'on puisse nommer est Agni à sept bras (et aussi le Yajñeśa védique). Les représentations de Viṣṇu à quatre bras sont nombreuses ; à six bras il peut s'agir de Dattātreya ; à huit bras, de Brahmā ; à vingt bras, ce serait Viśvarūpa...

37. *Vêḷ*. Nom racine signifiant "désirer" et appliqué à celui qui suscite le désir, Skanda (cf. poèmes à Cevvêḷ passim) mais aussi Kāma (qui a cinq flèches, mais pas six bras), qu'il est intéressant de voir ici associé à Tirumāl.

41. Guerrier armé de ruse : la māyā.

43. Connu par les six *vedāṅga*, qui les connaît, ou qui connaît les six *guṇa* ; les trois interprétations sont possibles également, la troisième préférée par les interprètes familiers du pāñcarātra, selon lequel seul Paravāsudeva possède les six *guṇa* (jñāna, śakti, bala, aiśvarya, vīrya, tejas).

45. *āmpal* : grand nombre. cf. note à II 13-14.

47. Les vieux mots : les *veda* cf. *Harivaṃśa* 45 : *Puraṇo purāṇātmā* P. appelle le veda *anāti* (sans commencement).

48. Révélation : *kêḷvi*. P. glose ici par *āgama*. Rappelons que le mot *kêḷvi* traduit littéralement *śruti*.

49. P. "traduit" *vali* (force) par *ahaṃkāra*, le principe du moi. Cela va dans le sens de son commentaire ultérieur, spécifiquement Sāṁkhya.

Si on le suit, il faut garder à *maṇam* le sens de *maṇas* et expliquer *uṇarvu* par *buddhi* : le texte désignerait alors les trois sens psychiques mentionnés en désordre. La principale difficulté est que *vali* ne désigne pas *l'ahaṃkāra*, même si on accepte la glose de P. l'auteur "appelle *vali* ce qui a la force." Mais alors à quoi songer ? Peut-être tout simplement aux trois facultés de désir ou d'affection, d'intelligence et d'action.

52. Les seize rayons de la lune sont ses *doigts* dont le dernier figure dans la chevelure de Śiva.

54-56. Expression assez confuse. Il semble cependant impossible de ne pas suivre P. qui décompose les asura en deux camps, ceux qui se suicidèrent de terreur lors des enjambées du Vāmana et les autres qui n'en ont pas fait autant. Prendre par conséquent *paṭa* au sens de *akappaṭa* (y compris).

57. Comparer IV 53 : thème de la littérature de bhakti.

59-61. Garuḍa tient en son bec Śeṣa lui-même. A la suite des victoires de son maître sur les asura il s'enorgueillit et se les attribue : "C'est moi qui ai tout fait en le portant."—"Il en va comme tu dis, répond Viṣṇu, si tu peux porter un seul petit doigt de ma main." Et il lui pose son petit doigt sur le corps. Garuḍa accablé sous le poids s'effondre et crie au secours. (d'après P.)

61. Maître du temps ou le premier (i.e. l'origine) du temps.

62. "ê" désignerait le *sāmaveda* "selon l'usage pratique" (P.) ? Il est exact que dans le chant de Harihara (*Hariv.* CLXXXI) c'est Viṣṇu qui est désigné par "toi que célèbrent les chants du Sāma" (l'Yajur est pour Śiva) et que Kṛṣṇa déclare "Parmi les veda, je suis le Sāma" dans *Bh. Gītā* ch. X.

63-76. Ce beau passage est traduit dans *The Golden Anthology of Ancient Tamil Literature* 1 p.3-4 et dans Xavier S. Thani Nayagam, *Nature poetry in Tamil* (2ème éd. Singapore 1963) p. 140. Rapprocher de préférence *Harivaṃśa* XL, (trad. Langlois 1 p. 181)

65. Opposition renforcée par le jeu de mot *aRam* / *maRam* ; *maRam* (valeur, mais aussi violence) est le contraire de *aRam*, la vertu, cf. P. sous IV 49-54.

69. Littéralement : le fait de demeurer et ce en quoi l'on demeure, n'existent pas (pour Toi).

70. Dans *maRaviyil*, prendre *-il* comme particule négative et non en locatif, à cause du sandhi, et contre P. Dans *māyamār*,*-ār* est une cheville.

71. Les trois fonctions : création, conservation, destruction.

73. *pūvai* désigne un oiseau ou une fleur (*kāyā* cf.1 7) : "qui ne vole pas" est donc l'épithète qui sert à les distinguer. Lieu commun :

par ex. la montagne du cheval (*kutirai*) est appelée *ūrāR kutirai* litt.' "le cheval qu'on ne monte pas" dans *PuRam* 158, 8 et 168, 14.

74. *Kôl* : le sceptre, mais ici le manche du parasol, constitué par le *dharma* ; l'ombre du parasol recouvre tout et ne laisse pas de place pour une autre ombre. Lieu commun littéraire pour exalter la puissance ; on le retrouve jusque dans le *Pratāparudrīya* 23 (trad. P. Filliozat p. 10) : "Un parasol unique pour les trois mondes, élevé sur le *dharma* en guise de support, représente l'immense cercle de la renommée du roi de Kakati..." Tirumāl a les attributs de la royauté, cf. v. 85.

77-79. P. retrouve dans cette énumération les vingt-cinq tattva du Sāṁkhya: *pāL*, le néant (ou le zéro) c'est le puruṣa inactif; *kāl*, le quart, mais aussi "le germe", ce sont les cinq éléments qui débutent par l'éther (i.e. les mahā bhūta); *pāku* "division" (ou moitié) ce sont les cinq karmendriya; *un* c'est le son, qualité de l'éther; *deux*, le toucher, qualité du vent; *trois*, la forme, qualité du feu; *quatre*, la saveur, qualité de l'eau; *cinq*, l'odeur, qualité de la terre; *six*, ce sont les cinq sens d'aperception (buddhīndriya) et le manas, sens mental qui en détermine la perception; *sept*, l'ahaṃkāra; *huit*, la buddhi; *neuf*, la mūlaprakṛti. L'exposé est complet et parfaitement correct; le seul problème demeure de savoir si P. n'a pas ici transposé un peu abusivement la science du Sāṁkhya qu'il avait étalée par ailleurs aussi brillamment dans le commentaire du *KuRaḷ* 23.

80. Les quatre yuga. Nous pensons que ce vers est développé par les suivants :

81-82. Vāsudeva, Saṃkarṣaṇa, Pradyumna et Aniruddha, respectivement. Nous avons traduit en gardant à *kaṇ* le sens d'œil dans les quatre cas, et préféré nous en tenir à la lettre du texte, mais P. a une autre préoccupation : retrouver ici les quatre couleurs noir, blanc, rouge et vert, correspondant aux quatre âges. Pour cela il comprend comme nous le premier vers, mais explique ensuite que *paccai* désigne Pradyumna "par déformation du sanskrit" (?), et glose *PoNkaṭ paccai* par : *KāmaN* (Kāma, pour Pradyumna; ceci est normal) au corps rouge; *paiṅ kaN māl* devient Aniruddha au corps vert; mais il semble difficile d'accepter *kaṇ* au sens de corps (*uṭampu*) surtout dans deux cas sur quatre seulement. Il devient alors difficile de rendre compte de ces quatre mūrti. On peut penser que, comme dans le cas des vers 34 à 43, il n'y a pas d'identification rigoureuse à concevoir sur un enchaînement de couleurs qui n'est peut-être pas systématique. Surtout, on est obligé de constater des variantes dans les textes, d'une représentation à l'autre. Ainsi le *Bhāgavata Purāṇa* et le pāñcarātra s'accordent pour donner la succession blanc, rouge, jaune, noir à

Vāsudeva selon les quatre yuga (*Bh. Pur.* X 26, 16; Schrader, *Introduction to the pāñcarātra*, appendice III p. 152 n. 4); mais le *Tiruccantaviruttam* de TirumaLicaiyāLvār (st. 44) substitue le vert au rouge; et selon le *Viṣṇudharmotara purāṇa*, Vāsudeva est sombre comme les nuages de pluie, Saṃkarṣaṇa est blanc, Pradyumna de la couleur de l'herbe *dūrvā* (vert sombre) et Aniruddha couleur de feuille de lotus (Priyabala Shah, *Viṣṇu Dh. Pur.* Third khaṇḍa, vol. II éd. Gackwad Oriental series n° 137, Baroda 1961). La liste n'est pas limitative : quatre couleurs, quatre divnités et quatre âges; il y a soixante-quatre combinaisons possibles ! Voir Gopinatha Rao I, 1, p. 227-244.

83. Dans la danse *kuravai*, avec les bergères, Viṣṇu est à leur droite et à leur gauche, thème typiquement kṛṣṇaïte; la danse du *pot* ou des *pots* (*kuṭam*) est aussi une des trois danses favorites de Viṣṇu, dansée selon le *Cilappatikāram* (II 54-55) à l'occasion de la défaite de Bāṇāsura dans sa capitale Sāniṭapura; selon SA. elle se danse avec un pot sur la tête, un sur chaque épaule, un dans chaque main; elle est familière aux ĀLvār et décrite de la *Tiruvaraṅkakkalampakam*. Elle semble différente de la danse populaire dite *karaka āṭṭam*, dansée avec un échaffaudage de pots décorés sur la tête; *charrue* : celle de Balarāma (cf. Introd.).

84. Pensée jamais absente; litt. "qui ne se sépare pas, ne s'en va pas". P. comprend : jamais séparée des dévots ?

85. Prince qui régit le monde : identité du roi et de Viṣṇu dans leur fonction de protection et d'ordre, thème classique du *TiruvāymoLi*.

88. *Guirlande:* vanamālā; *conque sénestre*, bien que le texte dise à spirales droites. Viṣṇu la tient dans sa main gauche, par la columelle, pour pouvoir porter à sa bouche l'autre extrêmité, perforée; le son qu'il en tire a de terribles effets sur ses ennemis (cf. II, 36-40). Identique au *pāñcajanya* de Kṛṣṇa, cette conque est du genre *Turbinella* (*Turbinella pyrum*, Linn. ou *T- rapa*, Lam.) sous sa forme sénestre, anormale et rare, aux spires développées de gauche à droite quand on la regarde avec la columelle en bas; l'ouverture est alors à gauche. Mais les indiens au lieu de la considérer, comme nous, sommet en l'air, tournent la columelle vers le haut et l'appellent *valampuri* spiralée à droite (skt. *dakṣiṇāvarta*). Voir planche CIV in *Parures divines du Sud de l'Inde* (IFI Pondichéry 1966) avec une légende d'inspiration indienne "conque dont la spirale s'enroule à la droite" ! ". . the abnormal twist in these shells is termed left-handed or sinistral by Europeans, whereas Indians term it right-handed. They view it from the mouth end, we from the apex and accordingly confusion is frequent in conversation on this subject with Indians". (Hornell, James. *The Sacred chank of India : a monograph of the indian conch* (*Turbinella pyrum*).

Madras Fisheries Bureau, Bulletin n⁰ 7, Madras 1914 p. 122 n.). Voir dans l'ouvrage ci-dessus la photographie publiée en frontispice, et les planches XV-XVI. Du même auteur, *The indian conch* (*Turbinella pyrum Linn.*) *and its relations to hindu life and religion*, London 1915, avec 3 photos en frontispice; le chapitre III, auquel nous renvoyons plus spécialement, est pratiquement identique dans les deux ouvrages. Voir enfin Arnould Locard, *Les coquilles sacrées dans les religions indoues*, *Annales du Musée Guinet* t. VII (1884) pp. 291-306. Cette conque est rare et très prisée, à moins qu'elle ne tombe entre les mains des pauvresses ignorantes qui veulent la brûler pour en faire de l'encre ! (Daniel H. H. Ingalls, *An anthology of sanscrit Court poetry*, sect. 33 n⁰ 1118 p. 318 et note *ad. loc.*). Elles n'avaient pas non plus connaissance du proverbe tamoul : "Caṅkai cuṭṭālumtaN veṇmai kuNRātu" (même si on brûle une conque, sa blancheur ne diminue pas), qui explique la référence à la conque pour le teint blanc immaculé de Balarāma (I, 3).

89. Vêtements tissés (*puri* "faits de") d'or : le *pītāmbara*.

91-94. *Le disque*. Evoqué comme arme de jet redoutable en II 41-48; il est ici envisagé aussi dans sa large surface. Gopinatha Rao (I, 1, p. 4) dit de lui : "Il apparaît dans les sculptures sous deux formes différentes. Dans la première variété, il a la forme d'une roue de char avec rayons, moyeu etc..., et il est conçu pour être saisi par la jante. Mais dans l'autre forme, très ornée, les rayons ressemblent aux pétales d'un lotus si bien que ses parties internes apparaissent comme un lotus pleinement ouvert dans l'ensemble." Citation éclairante pour le rapprochement de l'invocation finale de ce poème entre le disque et le lotus qui naît du nombril de Viṣṇu à l'époque où il flotte sur les eaux, et qui sert de siège à Brahmā, son fils, énonciateur des Veda.
Nous avons traduit un peu improprement *pokuṭṭu* par *fruit*. Ce terme est en fait défini dans tous les *nikaṇṭu* par "graines du lotus". Il désigne le *réceptacle*, plus précisément le *tore* spongieux assez large et épanoui en pomme d'arrosoir, dans les cavités duquel se logent les "graines". Dans les *āgama* c'est sur la plate-forme surélevée qu'il constitue qu'on installe toujours le dieu principal, les divinités secondaires sont placées à la base du tore, aux points d'attache des pétales et étamines et sur les pétales. Une image analogue symbolise la ville avec le temple ou le palais en son centre (cf. Frg. 7).
Il est de tradition de traduire *pokuṭṭu*, comme le sanskrit *karṇika*, par péricarpe, ce qui est inexact et ne rend pas compte de l'image. Tore ou réceptacle, seuls termes acceptables pour la botanique, ne sont pas beaucoup plus heureux. Fruit n'est qu'un pis-aller; centre ou cœur aussi...

P. explique qu'il faut prendre *tāmaraippokuṭṭu* pour un composé inversé et comprendre : "le lotus qui a un *pokuṭṭu*..." La raison de l'inversion est la métrique.

L'auteur de ce poème n'est pas autrement connu, bien qu'il soit aussi le poète des deux chants suivants. D'après son nom, il appartiendrait à la communauté des chasseurs (*eyiNar*).

IV

TIRUMĀL

1. *Cinq obscurités* : selon P., les cinq sens d'aperception (*buddhīndriya*) sources d'erreurs et de déviation. Appar les décrit ainsi : "Cinq oiseaux voleurs entrés dans le champ de mon âme y demeurent;

Ils sautillent, font pour eux leur butin, m'empêchent de progresser sur la voie pure;

Ces créatures d'épines, me tenant caché dans l'ombre des pieds du Trois-yeux,

Là, par le moyen de la sagesse, je peux bien leur lancer des flèches !"

Mais les cinq obscurités pourraient être aussi la quintuple *avidyā* des purāṇa et du Sāṅkhya : *tamaḥ*, *moha*, *mahāmoha*, *tāmisra* et *andhatāmisra*.

Les quatre sont les quatre *brahmavihāra*, communs aux yogin hindous et aux bouddhistes : *upekṣa* (imperturbabilité), *muditā* (contentement) *karuṇā* (compassion) *maitrī* (bienveillance). P. dit qu'on les appelle *cittaparikarumam* en sanskrit parce qu' "ils embellissent l'âme".

Mais on peut aussi songer aux quatre voies de la connaissance de Dieu que sont *caryā*, *kriyā*, *yoga* et *jñānam*, et que P. n'ignore pas non plus, car il y est fait allusion sans les nommer explicitement dans le Commentaire de II 61-68 (cf. citation en note *ad loc.*)

2. *Guidés* : *āRRuppaṭutta*; c'est le radical du mot *āRRuppaṭai*, titre de plusieurs poèmes du *Pattuppāṭṭu* (Les dix chants), "guides" vers un roi, ou, dans le cas du *TirumurukāRRuppaṭai*, vers un dieu, ce qui est tenu pour exceptionnel; voici pourtant un autre contexte religieux pour ce mot !

Unique voie : état de *samādhi* (P.) mais pourquoi pas *bhakti-mārga* ?

5. *Pêle-mêle* : P. parle de balbutiements tirés "d'ici ou de là" : toujours le même jeu des démonstratifs, si commun; nous avons déjà rencontré ce thème de l'impuissance du poète à chanter Dieu autrement que par bribes et en désordre, ou d'une manière risible. C'est une idée favorite des ĀLvār aussi.

6. *Le joyau* : ici la couleur du kausthuba doit bien être sombre et bleutée (la mer étale et sans vagues). *La mer*, littéralement, les trois-eaux (munnīr). Cette expression métaphorique d'usage constant est susceptible de trois explications : la mer est la réunion des

trois sortes d'eau de rivière, de source et de pluie; la mer est chargée des trois fonctions; la mer est l'eau (*nīr*) qui existait avant (*muN*) la terre. La première est à retenir, mais la seconde, plus spéculative, a souvent les faveurs des commentateurs; la troisième s'appuie sur les conceptions cosmogoniques des purāṇa : la mer est l'océan primordial d'où la terre est tirée par Varāha.

7. les *nuées*, désignées par métaphore par *cūḷ* (litt. les gravides), sont celles qui sont chargées des pluies de la mousson qui viennent, ajoute P.,"en leur temps". Nous avons choisi le sens le plus conforme à l'ordre des mots, mais P. suggère de le bouleverser et d'adopter : "les nuées (*maLai*, pluie, donc nuages !) qui viennent noires et grosses". Mais la notion de composé inversé dont il s'est déjà servi dans III 94 (cf. note *ad loc.*) ne vas pas sans mal. Elle est à ce point étrangère au génie de la langue qu'elle a fait l'objet d'une remarque particulière dans le *TirukkuRaḷ nuṇporuḷmālai*, ouvrage destiné à éclairer les subtilités de P. dans son commentaire du *KuRaḷ*. On y relève (§ 216) ceci : "Il se peut que ce commentateur se soit exprimé ainsi en considérant l'usage sanskrit et les œuvres tardives comme le *VīracoLiyam*, etc.., faites à l'image des traités sanskrits. Dans le paripāṭṭu il appelle l'expression maLaiyiruñcūḷ "muNpiNNākat tokka iraṇtam vêRRumait tokai". Ainsi il est difficile pour nous de connaître sa pensée."

8-9. *Tranche* : le verbe *muraṇiya* est employé dans les deux vers avec le même jeu de mots qu'en français. Sur le vêtement, voir *supra*.

10. *Sans colère* (P.) : *ceyir* peut aussi signifier faute; ce sens serait moins satisfaisant ici. Cf. I, 6, et note.

10-21. Episode du Narasiṃhāvatara : l'asura Hiraṇyakaśipu, irrité par la dévotion de son fils Prahlāda à l'égard de Viṣṇu le torture sans réussir à lui arracher apostasie ni blasphème. Viṣṇu sort alors d'une colonne sous la forme de l'homme-lion seul capable de vaincre Hiraṇya et lui déchire le corps. Ce récit est présenté avec des variantes dans la plupart des purāṇa et il est représenté fréquemment en sculptures autour des sanctuaires, car ce n'est pas la forme meurtrière que l'on installe dans le sanctuaire lui-même, mais de préférence un Yoga- ou un Lakṣmī-Narasiṃha. Il ne semble pas non plus qu'on représente à la fois l'impie et son fils réunis dans une même embrassade affectueuse ou meurtrière. H. Krishna Sastri extrait du *Pāñcarātrāgama* la description suivante : "Terrible comme un feu ardent, il a une face de lion et un corps humain, des crocs furieux, la langue tirée, la bouche ouverte, une épaisse crinière et une poitrine musclée. Il se tient dans la posture ālidha, en colère et déchire la poitrine du géant à plat sur ses cuisses avec les ongles pointus de ses deux mains. Dans

les deux autres mains il tient la massue et le disque." (*South Indian images* p. 26). Comme dans cette descripion c'est l'aspect féroce de Narasiṃha qui est souligné ici (cf. invocation v. 21 à celui qui a de bonnes griffes !) avec une note réaliste (les lambeaux de chair qui tombent) à laquelle la sculpture substitue d'ordinaire les entrailles du géant en guirlande autour du cou de Viṣṇu.

Ce passage présente en outre quelques subtilités d'expression :

15. *L'homme du mépris*, répond à l'homme de la gloire du v. précédent ; le poète oppose Prahlāda, objet des éloges de tous (*pukaLôN*) à Hiraṇya qui fait profession de tout mépriser (*IkaLvôN*; que P. comprend comme : celui qui est méprisable) ; ensuite figure deux fois le terme *ikaLā*; la première fois en épithète négative appliquée à l'âme de Prahlāda "incapable de mépris" et la seconde en participe positif (=*ikaLntu*, P.), qualifiant l'attitude de Viṣṇu.

16-17. Les débuts de ces deux vers assonnent bien : *naNRā naṭṭa avaN* : *oNRā naṭṭavaN*. Le sens du premier est clair : celui qui T'a bien aimé. Dans le second, *naṭṭavaN* peut être compris soit comme au vers précédent (pour lequel une var. donne aussi la forme *naṭṭavaN*) "celui qui T'a aimé," soit comme rattaché au radical de *naṭu-* "établir." Le second sens est, croyons-nous, préférable, à cause de la tendance très commune des textes du Sangam à ne répéter les sons qu'en jouant sur la pluralité des sens. Le terme *oNRā* peut avoir quatre sens ; le premier, "sans égal," est attesté par *KuRaḷ* 233 et nous paraît le plus satisfaisant; le second, négatif aussi, en est une variante possible, "sans s'unir à" ; le troisième est positif, choisi par ParimêlaLakar, qui glose "qui avait reçu le don d'être avec Toi *oNRāka* (i.e. 'en union avec Toi') ; mais un quatrième sens est aussi possible pour cette glose elle-même, "en égalité" avec Toi. On voit ainsi la multiplicité des interprétations suggérées ! Qui est en effet Hiraṇyakaśipu ? Selon le *Bhāg. Pur.* (VII. 1, 37s.) les deux gardiens de porte de Viṣṇu en ont un jour refusé le passage à Sanandana et à ses compagnons, ils furent maudits par eux et condamnés à s'incarner en asura pour trois vies successives avant de s'unir à nouveau à Viṣṇu. Ils furent donc Hiraṇyakaśipu et Hiraṇyakṣa, Rāvaṇa et Kumbhakarṇa, Śiśupāla et son frère. A chaque incarnation, Viṣṇu les tue et ainsi les délivre progressivement de leur malédiction : "Par la contemplation continue engendrée par leur haine incessante, *ils reçurent permission de s'unir* (nous soulignons) avec Acyuta et ainsi regagnèrent leur place de serviteurs en présence de Hari." Ce thème de Bhakti vishnouite, qui veut qu'une haine incessante donne le salut parce qu'elle est aussi pensée incessante du Dieu, se trouvait déjà dans

le *Viṣṇu Purāṇa* (IV ch. 14 et 15) à propos de la même histoire. D'autre part, s'il est exact que dans le *Bhāg. Pur.* (VII 3) Hiraṇyakaśipu, roi des asura, chasse les deva du svarga, règne sur les trois mondes et reçoit la part sacrificielle des deva, mais au total veut remplacer Brahmā plutôt que Viṣṇu lui-même, dans une tradition tamoule représentée par Kampar il prétend bien prendre la place de Viṣṇu comme Etre suprême et faire invoquer son nom au lieu celui de Nārāyaṇa (*yuṭṭa kāṇṭam* III, *IraṇiyaN vatai st.* 8), développement introduit par Kampar et inconnu de Valmiki ; voir aussi V.V.S. Aiyar, *Kamba Ramayana, a study, Bharatiya Vidiya Bhavan* Bombay, 1965, p. 142-155). On constate que le texte s'adapte à toutes les interprétations suggérées par la légende et qu'on peut choisir à volonté une autre traduction que la nôtre. (celui qui s'était établi ton égal ; celui qui s'était constitué ton ennemi ; celui qui devait s'unir à Toi (P.) ; celui qui T'avait aimé sans égal; celui qui T'avait aimé sans s'unir à Toi.)

18. *paṭi*, prakrit pour *prati* "hostile à". P. lui-même reconnaît le prakritisme. Cf. V. 47.

19. P. précise que c'est le tambour d'Hiraṇya lui-même qui retentit. Pour un roi, le mauvais présage, en effet, consiste dans le fait que ses tambours retentissent tout seuls : l'édition P. V. ComacuntaraNār rapproche un passage de Kampar :

> Le *mâdâ* est venu aux femelles des éléphants, et avec fracas
> Les grands tambours comme le tonnerre ont retenti sans qu'on les batte. (*cuntara-kāṭcip.* 42)

பிடிமதம் பிறந்தன பிறங்கு பேரியும்
இடியென முழங்குமால் இரட்ட லின்றியே

22-24. Allusion au varāha (cf. poème II), dont les actes ont une gloire égale à celle du mont Meru qui se dresse "au milieu" de la terre. Dans les purāṇa, Viṣṇu est *bhūdhara*; aussitôt après avoir extirpé la terre, il se préoccupe d'assurer ses assises et d'ordonner le monde. C'est ce que nous trouvons ici aussi.

22. *Puissant et noir: karu* est pris au sens de fort par les commentateurs qui disent que le sanglier est blanc, ce qui ne saurait être vrai dans beaucoup de purāṇa ! Il y aurait alors pléonasme (puissant et fort) mais P. ne le signale pas, alors qu'il manque rarement de le faire ailleurs. Sans doute faut-il prendre *karumai* au sens de noirceur dans son Com.

25-32. Invocations fameuses, souvent citées et parfois traduites (v. G. M. Varadarajan, *The treatment of nature in Sangam literature*, Madras (1957), p. 410; X. S. Thani Nayagam *Nature poetry in Tamil* 2ème

éd. Singapore 1963. p. 63 et 140.) Rapprocher III, 63-76.

30. L'eau, manifestation de Viṣṇu : étymologie traditionnelle du nom *Nārāyaṇa* (P.)

32. Noter le nom sanskrit du vent : *maruttu.*

33. Jeu sur les démonstratifs *a-*, *i-*, *u-* (lointain, proche, intermédiaire).

34-35. Les termes du texte sont un peu vagues, mais certains commentateurs modernes y voient une allusion au double mouvement d'expansion puis de contraction ou de repli en Viṣṇu, qui caractérise la création selon les purāṇa; SA. précise en note à 34 que *êmam* veut dire "la joie", mais il traduit par "protection" dans le résumé qu'il donne en tête du poème. P. semble insister seulement sur le fait que la création reste en permanence entre les mains du créateur.

37-42. Gloire de Garuḍa, le bien-ailé (*uvaṇaN* cf. II 60 et note) : parmi tous les emblèmes possibles pour Viṣṇu en ses diverses manifestations, Garuḍa reste le premier. Le palmier, la charrue et l'éléphant sont les trois bannières de Balarāma (voir introduction).

42-48. Litanies de Garuḍa, non plus bannière mais personne, (noter *avaN*, démonstratif de la classe supérieure) et ennemi des serpents (cf. note à III 15) qu'il a vaincus et réduits à lui servir de parures sur tout le corps pour manifester leur soumission.

45. Parures du cou et du front (P.)

46. Des images le présentent ailes déployées avec les pointes des plumes hérissées de têtes de serpents.

47. L'invocation s'adresse à Tirumāl.

51. Vers un peu sibyllin. Nous le comprenons à la lueur de la fameuse invocation de TiruñāNacampantar, adressée il est vrai à Śiva, "*kuR-Ram nī, kuṇaṅkaḷ nī*" (la faute, c'est Toi, les qualités c'est Toi) : les qualités, bonnes ou mauvaises n'existent que par Toi, et elles n'existent pas sans Toi. Mais le dernier terme *ilaiyê*, négation de l'existence, "absence" au sens valéryen, pouvait-il s'appliquer, fût-ce pour cela, à Tirumāl lui-même ? P. en fait donc une négation de *uṭaiyai* (Toi qui possèdes) et il établit la répartition suivante : à l'égard de ceux qui ont ces défauts, tu manifestes les mêmes, tu ne les manifestes pas à l'égard de ceux qui ne les ont pas; envers ceux qui ont ces qualités, tu les possèdes, tu ne les possèdes pas envers ceux qui ne les ont pas. C'est un peu compliqué, et cela l'oblige à expliquer qu'il n'y a contradiction entre cette justice distributive et l'imperturbabilité que Tirumāl manifeste ensuite à l'égard de tous sans distinction (v. 55), que pour les esprits qui ont mal compris...

53. Les vicissitudes de la vie, bien plutôt qu'allusion indirecte aux fonctions divines de destruction et de protection.

55. Restriction nécessaire moins à cause de 51 que parce que le témoig-

nage des sens laisserait croire que Tirumāl a des amis et des ennemis : seuls quelques-uns comprennent que sa vraie nature est au-delà de ces différences; se reporter, à la lumière de ce vers, à l'interprétation de l'épisode d'Hiraṇyakaśipu (cf. note à 10-21, in fine).

56. Important : la véritable connaissance de Dieu est une saisie de l'âme (voir introduction).

59. Le *śrīvatsa* (cf. I 36) qui symbolise Lakṣmī.

62. C'est par les pieds de Tirumāl que s'obtient la délivrance (*vīṭu*).

61-65. P. note l'abondance des chevilles nécessitées par la mélodie (*-ôr* notamment v. 65)

66. Le banian (*Ficus bengalensis* Linn.) est bien un arbre à frondaison dense dont les jeunes pousses sont rougeâtres.

67. Le *kaṭampu* (*Barringtonia racemosa* ou *Nauclea cadampa* Roxb.) est aussi l'arbre favori de MurukaN, tout comme les montagnes (v. 68). L'îlot dans la rivière a toujours un sanctuaire. Songer aussi à Śriraṅgam.

73. *Entreprises* : P. y voit une allusion aux quatre *puruṣārtha* : *aRam* (dharma) *poruḷ* (artha) *iNpam* (kāma) et *vīṭu* (mokṣa). SA. suggère de corriger le terme *araṇam* (rempart) en *āṇam*, au sens de protection (*kāval*), à cause d'une expression analogue du *Tiruccantaviruttam* (69). Le sens est inchangé.

V

CEVVÊL

1. *Tu as plongé* : à Tiruccendūr ou Tiruccīralaivāy, dans le district de Tirunelvêli, où MurukaN a tué l'asura Cūr (Śūrapadma) réfugié sous forme de manguier dans la mer. Vers très voisin dans *Tirumurukāṛṛuppaṭai* 45 : "Tu as plongé troublant la mer fraîche et bornée par les rochers..."

பார்முகிர் பனிக்கடல் கலங்கவுள் புக்கு.....

2. Piṇimukam est l'éléphant de MurukaN, qui, à Tiruccendūr, chevauche un éléphant d'une force irrésistible pareille à celle du dieu de la mort (KuṛṛAm) (*Muruku.* 81-82). Le nom de Piṇimukam s'applique parfois à tort à l'autre monture de MurukaN, la plus usuelle, le paon. Mais ici il s'agit bien de l'éléphant (cf. encore *Muruku.* 247). Dans le *PatiṛṛuppāṭṭU* 11, 5-6, le roi NeṭuñcêralātaN (ImayavarampaN) après qu'il vaincu ses ennemis en mer et changé la couleur de la mer par le sang répandu à la pointe de son javelot, est comparé à MurukaN (*vêl*) monté sur un éléphant et meurtrier de Cūr :

சூருடைமுழுமுத றடிந்த பேரிசைக்
கடுஞ்சின விறல்வேன் களிறூர்ந் தாங்கு

"Comme monta sur l'éléphant Vêl victorieux à l'ire cruelle
Tout glorieux d'avoir coupé complètement le corps de Cūr."

4-8. Le vêl (javeline, lance) de MurukaN, crachant des flammes va abattre Cūr et trancher son corps en deux : cf. *La légende de Skanda*, Pub. IFI. p. 163 (qui ajoute que le coq et le paon sortirent de son corps). On insiste toujours sur le fait que cette action est *radicale*, détail nécessaire quand on se remémore les péripéties du combat entre deva et asura : ces derniers, magiciens, échappent souvent aux coups les plus meurtriers.

5. Les asura sont des êtres de victoire en tous points assimilés aux deva qui ne peuvent les vaincre sans le secours d'une force supérieure, MurukaN lui-même. Leur nom d'*avuṇar* n'a pas d'étymologie satisfaisante (skt. *hūṇa* ?)

6. Les *avuṇar* tuent pour manger : P. ajoute que cela est dit pour montrer que l'assimilation aux deva est toute verbale !

9. Le contiment de *nāval* : le jambudvīpa. Nāval est l'*Eugenia jambolana* Lamk., arbre merveilleux aux fruits dont le jus coule dans la rivière *jambu* pour y produire de l'or (*Bhāg. Pur.* V 16).
8. La montagne nommée d'après le *kuruku* (sorte de héron blanc) qui hante les rizières et les étangs) est le Krauñca, montagne du nord—il est un peu illusoire de préciser davantage, bien qu'on ait parfois songé à la passe de Niti sur le chemin de Kailāsa (?) —dans laquelle Paraśurāma a ouvert une brèche (*MeghaDūta* v. 59) ; mais cet exploit est très souvent attribué à Kārtikkeya et décrit en détail dans le *Vāmana Purāṇa* (adh.58) : il s'agissait pour Kārtikkeya de punir la montagne qui avait tranché un jugement en faveur d'Indra; du même coup il tua l'asura Mahiśa qui s'y était réfugié—(cf. note de H. Wilson à *Viṣṇu purāṇa* II, 2; réimpression Punthi Pustak, Calcutta 1961 p.137 note 10). Noter que *kuruku* traduit le jeu de mot sur le sanskrit *krauñca* probablement le même oiseau). Ainsi MurukaN est *krauñcadāraṇa.*
10. Six têtes tendres : ARumukaN, aux six visages d'enfant, mais aux bras musclés en forme de tambours (sans doute, ici, le *mṛdaṅga* un peu allongé et renflé au centre) cf. *Muruku.* 215 : "avec ses gros bras pareils à des tambours".

முழுவுறழ் தடக்கையின்

12. La couleur de MurukaN est le rouge du soleil levant (cf. premiers vers du *Muruku.*). *Né dans le lotus* : voir v.49.
13. Il est fils de Śiva-Rudra, destructeur du monde. *Vêḷ*, d'un radical signifiant "désirer" s'applique souvent à Kāma le dieu du désir ; mais sous la forme simple ou précédé de *Cev.* (rouge), c'est aussi un nom de MurukaN, et c'est ce nom *Cevvêḷ* qui sert ici de titre aux poèmes qui lui sont consacrés. *Celva :* comparer *Muruku.* 265.
15. Le *vêlaN*, litt. le lancier, de *vêl*, la lance de MurukaN, est son prêtre, connu pour sa danse frénétique, *veRiyāṭal*, en l'honneur de M.; il y est fait allusion assez souvent dans le Sangam, car il intervient aussi dans la littérature amoureuse : on le consulte quand l'amante languit du mal d'amour (v.g.*KuRun.* 263, 360, 362, etc...et dans l'*Aiṅku-RunūRu*, les chants dits *veRipattu*, "les dix poèmes de la frénésie" 241-250, notamment 245). Ses cérémonies sont de caractère effrayant i.e. avec des rites sanglants : on égorge des coqs, des chevreaux ou des moutons ; la couleur rouge est la dominante (par ex. guirlandes de *kāntaḷ*, *Gloriosa superba.*) cf. *Muruku.* 241 ss.
16-21. L'idée semble la suivante : MurukaN est la mesure, i.e. la limite et la règle du monde. C'est lui qui entoure le monde et non le monde qui le cerne. Toute cérémonie qui l'actualise a du fait de sa présence une

part de vérité. Elle est mensonge par rapport à ses dimensions supra-terrestres. Par conséquent, lui qui est la gloire, et qui fait la grandeur ou la bassesse de tout ce qui n'est pas lui (-"les autres", v.20) ne peut que perdre tout ou partie de cette gloire dans chacune des représentations limitées que nous nous faisons de lui, et dont aucune n'est égale à lui. Cette attitude est commune à toute la littérature dévotionnelle, adressée à Śiva ou à Viṣṇu. Ne voir en ce passage qu'une réflexion d'inspiration brahmanique devant des rites barbares peut paraître une restriction abusive que n'autorise pas le texte malgré le commentaire. Car si la place accordée *même* au chant du vêlaN (*veRiyum*) dans un poème aussi lettré que celui-ci est peut-être une concession un peu réticente, le mot *avai* (cela) peut aussi bien reprendre les quinze premiers vers tout entiers que les seuls chants du vêlaN auxquels P. en limite la portée. Une fois de plus, il importe de ne pas confondre le contenu d'un texte avec l'interprétation qu'on s'en est faite plusieurs siècles plus tard—cf. introduction.

22-55. Sur le récit de la naissance voir notre introduction ; rappelons que NacciNārkkiNiyar a ce passage en vue dans son commentaire du *TirumurukāRRupaṭai* sous les vers 58 et 255.

22-26. Rappel de la destruction de Tripura, bâti en or, argent et fer dans le ciel, l'air et la terre par Mâyâ pour les asura. Cette légende a des variantes ; l'exploit est parfois attribué à Viṣṇu (dans le *Harivaṁśa* ch. 259 par ex.), ou bien la composition de l'équipage peut changer (dans le *Mahābhārata*, Viṣṇu est la corde, l'arc les *Veda*, mais Brahmā guide le char). Il semble que nous ayons ici la version la plus courante dans le pays tamoul : le monde est le char, les *Veda* les chevaux, le Meru l'arc, Ādiśesa la corde. Consulter M.A. Dorai Rangaswamy *The religion and philosophy of Têvāram*, University of Madras 1958 t.I p.304-322 : *Tripurāntaka mūrti*.

22. La désignation de Brahmā, *āti antaṇaN* est typiquement sanskrite et puranique.

27. *Le Voyant aux yeux verts* : Śiva (*pārppāN*; voyant, nom donné aussi aux brahmanes). Rappelons que le *vert* est aussi communément la couleur de l'or. Ainsi Gaurī à la gauche de Naṭarāja est souvent peinte en vert. On se souvient que dans le *Mahābhārata*, l'histoire de la naissance de Skanda vient à la suite d'un sacrifice...(*Vanap*. 223, 261).

29. La synousie de Śiva et Umā durait depuis cent années des dieux, dans le *Rāmāyaṇa* (*Bāla*. 36).

31. *Maître du sacrifice* ; Indra, le dieu aux cent sacrifices, justement inquiet de cette union (1ère version du *Rāmāyaṇa*).

33. *Le véridique* : Śiva, qui porte le nom de *satya-vāc*.

34. La hache toujours flamboyante, ici *kuṭāri*, est ordinairement appelée *maLu*. Sur son association avec le feu, voir Dorai Rangaswamy *op. cit.* p.532 ; il semble que ce vers éclaire ses doutes : le feu est bien consubstantiel à la hache qui brûle toujours sans jamais se consumer ni brûler Celui qui la porte.
37. Les sept grands *Ṛ*ṣi sont en état de *samādhi* (*nocippu*).
40. *Calār* litt. des (femmes) sans honneur, ignobles. *Qu'il se porte lui-même* : Agnibhū, né du feu (Śiva ou Agni, d'ailleurs), que cet embryon retourne au feu. On appréciera à sa mesure la sagesse des *Ṛ*ṣi. Les craintes pour la réputation de leur vertueuses épouses sont un trait tiré du *Mahābhārata* (*Vanap.225*).
42. *taṭavu* : le creuset sacrificiel, *kuṇḍa* ; *muttī* : *Agni-tretā*, les trois feux sacrificiels (gārhapatya, ahavaniya, dakṣiṇa) ; *eccil*, les restes du sacrifice du feu, *puroḍāśa* (P. *puroṭācam*).
43. *Āl* : pour *āral.* (par syncope ? cf. *Tolk. Col.* sū. 453), désigne la constellation des Pléiades, Kṛttikā, (d'où le nom de Kārttikeya pour MurukaN) dont les six étoiles sont aussi les épouses des *Ṛ*ṣi.
44. *CāliNi* : Arundhatī, l'épouse de Vasiṣṭha, célèbre pour sa chasteté incorruptible et symbole de la fidélité conjugale. Comparer *Perumpaṇāṛṛuppaṭai* 302-303 : "(Des femmes) à la chasteté comparable à la petite étoile Qui brille au nord dans le ciel bon et grand".

பெருநல் வானத்து வடவயின் விளங்குஞ்
சிறுமீன் புரையுங் கற்பி னறுநுதல்

48. *nīlam* : normalement, le nelumbo, *Nymphaea cœrulaea* ; mais sous *Muruku* 253, NacciNārkkiNiyar dit qu'il s'agit d'une métonymie pour désigner l'herbe *darbha* de couleur bleue, dite aussi *kuśa*, parce qu'il veut signifier ici que Skanda est né dans le *caravaṇappoykai*, étang de roseaux dans l'Himālaya, ainsi qu'il est chanté, par ex, dans le *Cilappatikāram* 24, 8, 10.
40. Couche de lotus, cf. plus loin v. 69. Image banale.
50. Même invocation dans *MuRuku.* 269.
51. Indra ; il est difficile de jouir (*amar*) d'une gloire égale à la sienne.
53. *Transgressant* à la fois toute mesure, et, selon P., la promesse faite aux *Ṛ*ṣi quand il leur confia l'embryon reçu de Śiva, mais le texte ne dit rien de cet engagement ni même de son rôle d'intermédiaire entre Śiva et les *Ṛ*ṣi.
54. Comme dans 13, nous traduisons Cêy par "fils" ou "enfant." Comparer les invocations du *Muruku* 257-59 : *makaNê* (ô fils), *ciRuva* (ô petit, ou fils) *kuLavi* (ô bébé) et noter qu'il est précisément fils de KoRRavai, déesse de la victoire (v. 258).

56. Cette lutte avec Indra, simple jeu voulu par lui (noter le thème des enfances, plus ou moins terribles, de MurukaN, par ex. in *Légende* de *Skanda*, Pub. IFI p. 19-22) trouve un écho dans cette strophe du *PuRapporuḷ veṇpā mālai* (290)

Apparu sur le beau lotus, MurukaN le victorieux
A vaincu le Roi du ciel glorieux (Indra)...(comparaison pour la victoire d'un roi).

பூந்தாமரையிற் பொடித்துப் புகல்விசும்பின்
வேந்தனை வென்றுன் விறுன் முருகன் —

57-58. AnalaN : Agni. Dans le *Mahābhārata*, c'est bien lui qui donne à Skanda un *kukkuṭa* (coq sauvage) pour en faire sa bannière (*Vanap.* 228 str. 33.) Dans le *Kantapurāṇam* tamoul (III, 13, str. 205-9) il assume lui-même la forme d'un étendard à l'insigne du coq sur le char de MurukaṆ luttant contre Cūr. Plus tard (ibid. str. 492-97) c'est la moitié du corps de Cūr vaincu qui devient cet étendard au coq. La plupart des purāṇa attribuent ce présent à Viṣṇu (ainsi que le paon) ; ou à Vāyu (in *Vāyu Pur.* 72, 46). Bien que le terme *vāraṇam* désigne plus ordinairement une arme défensive ou un éléphant, nous sommes fondés à le traduire ici par *coq sauvage*, faute d'avoir un seul mot français capable des trois sens. Bien sûr, il s'agit d'un sens littéraire et dérivé, mais il est fréquent dans la littérature, où l'on joue à opposer le coq et l'éléphant comme dans le Cilap. 10, 247 :

Ils entrèrent dans le *vāraṇam* aux ailes déployées
Qui a vaincu dans l'antique bataille le *vāraṇam* aux oreilles en éventail.

De plus un sūtra du *TolKāppiyam* (*Poruḷ*, *Marapiyal* 68) donne une liste d'usages particuliers pour des noms d'animaux et conclut "Comme on les trouve dans un long usage, ils ne peuvent être écartés par ceux qui savent leur devoir." Pêrāciriyar, en vertu de cette conclusion ajoute pour des raisons identiques *vāraṇam* au sens de *koLi* (coq) avec deux exemples : *PuRam* 52 (où ils pondent dans la forêt qu'est devenu un pays dévasté) et *Muruku* 210 (la bannière de MurukaN). Une traduction purement étymologique est donc impossible ici.

Celva signifie : en gage de prospérité plutôt que choyé (*pet-cock*).

59-60. Indra offre le paon, don attribué aussi à Viṣṇu ou Vāyu (comme le coq cf. *supra*). Dans le *Kantapurāṇam* (III, 13, 366-99) il prend lui-même la forme de paon et s'offre à MurukaN pour monture ; plus tard, la seconde moitié du corps de Cūr devient le paon.

61-62. ÑamaN : Yama, Dharmarāja, qui porte l'insigne de sa royauté. Il donne un chevreau (et non un daguet car *veḷyāṭu*, l'ovin blanc c'est la chèvre seulement) ; est-ce lui qui, grandi, devient le cadeau de Brahmā dans les purāṇa (*aja*, le bouc) ? Or faut-il l'assimiler au bélier sorti du sacrifice de Nārada et qui sera lui aussi une monture de MurukaN (*Kantapurāṇam* 1, 15) ? Cette monture n'est pas très connue. On la trouve face au paon, dans un sanctuaire de Tirumalaippuram (taluk d'Aruppukkottai, District de Ramanatapuram). On voit aussi un bélier et un éléphant aux pieds de Subrahmaṇya dans une grotte pāṇḍya (VIIIes. ?) de TiruppaṟaṅkuNRam, et Jouveau-Dubreuil avait déjà signalé des boucs auprès de MurukaN à Ellora (*Archéologie du sud de l'Inde*, IIp. 48. n.) Dans le *Muruku*. 210, on lit *takaraN* (celui au *takar*, bélier ?) et il est remarquable que le commentateur n'en fait pas une monture puisqu'il glose : "suivant le bélier, monté sur le paon, brandissant la bannière du coq sans reproche." Le bélier sert aussi de victime dans le sacrifice du VêlaN (cf. XVII 3).

64. Reprend les trois cadeaux précédents, montures ou attributs.

65. *Arc ligaturé*. Plutôt que bien tendu ; on peut penser qu'il s'agit seulement des diverses ligatures du bois de l'arc qui, techniquement indispensables, ont évolué dans la sculpture vers le motif décoratif pur et simple. Le terme *vari* radical verbal signifiant "décorer" aussi bien qu'"attacher" ne permet pas d'en décider. Ici les points ou les marques peuvent être des signes décoratifs distinctifs, ou des symboles de trophées.
Le bois : *maraN* (ou *maram*, l'alternance -N/-m est fréquente en tamoul ancien) désigne sans doute une sorte de bâton comme le *daṇḍa* par exemple ou, comme *musala* et *gadā*, un pilon ou une massue.

66. La lance dont la pointe a une forme de feuille, c'est le *vêl*, l'arme la plus célèbre de MurukaN cf. *Muruku* 46 : "la longue lance (en forme de) feuille, flamboyante, et qui a détruit complètement Cūr". *La hache et le pic* tentent de traduire *kuṭāri* et *kaṇicci*. Le premier mot correspond probablement au *paraśu*, hache d'arme mais qui selon Gopinatha Rao a évolué de la hache à grande lame et manche de bois léger vers une sorte de massue très lourde armée d'une petite hache disproportionnée au manche (cf. Gopinatha Rao 1. 1, p.6 et planche II n° 6 et 7), ou au *taṅka* (ibid. planche III fig. 3) à moins que ce dernier ne soit *kaṇicci*, ce qui est plus probable. En fait la terminologie n'est pas rigoureuse : au v. 34 *kuṭāri* est glosé par P. *maLu* (de même XXII 54). Or *kaṇicci* est aussi glosé par *maLu* (dans *Kali*. 2, 6 sous le nom de Śiva kaṇicciyôN) mais assez rarement ;

c'est l'arme de KāmaN dans *KuRaḷ* 1251 et on y voit plutôt une sorte de pic ou de pioche (*kuntāli*) ou un ciseau ou burin (*uli*), ce qui nous ramène au *taṅka*. Quant aux *nikaṇṭu* qui proposent également "hache" et "croc de cornac" (*aṅkucam*) pour les deux termes, ils attestent simplement qu'il vaut mieux laisser la question pendante, d'autant plus qu'il n'y a pas davantage d'accord absolu dans la littérature iconographique (par ex. Gopinatha Rao et H.K. Sastri qui définissent tous deux le *taṅka* comme un petit marteau de tailleur de pierre le représentent très différemment ; voir aussi M.T. de Mallmann, *Les enseignements iconographiques de l'Agni purāṇa*, P. U. F. 1963 p. 244).

67. *Le feu* cf. Gopinatha Rao 1, 1 planche II fig. 13 ; distingué ici à part cf. note sous 34.
La guirlande (*mālai*); P. glose *pācam* (*pāśa*). Il s'agit plus probablement de l'*akṣamālā*, rosaire de graines de *rudrākṣa* (*Eleocarpus*). *La cloche* accessoire connu du culte, que l'on retrouvera dans VIII 88 ou XVII 7. Indra (*Mbh. vana.* 230, 18-10) fait don à Guha des deux cloches (*vaijayanti*) de son éléphant Airavata : Skanda en prend une, Viśāka l'autre.

69. MurukaN sur le tore du lotus (cf. note à III 94), avec en mains plus d'armes que l'iconographie ne lui en concède régulièrement a une gloire supérieure à celle d'Indra; c'est peut-être tout le contexte un peu "guerrier" de ce passage qui explique que MurukaN ne porte que des armes (*paṭai*, v. 63) — ou des bannières — en ses douze mains et qu'aucune ne soit dans la position d'*abhaya* qu'on trouve sur toutes les images d'ARumukaN que nous avons pu voir. Comparer aussi *TirumurukāRRupaṭai* 107-118, description beaucoup moins chargée d'attributs, ou *Kantapurāṇam* livre I ch. 18 str. 36-38.

68. P. dit que la forme *kai* est une licence poétique pour *kaiyiNum*. La terminaison *-um* est en effet normalement ajoutée aux mots qui désignent les parties du corps quand on en connaît le nombre et que ces mots sont suivis d'un verbe. (*TolK. Col. sū.* 33).

72. *Les grands ascètes* sont ceux qui par leur vertu ont déjà atteint la délivrance et qui saluent l'ascèse des autres, à la manière des dieux. La *constance* des dévots dans leur adoration.

75. Nous comprenons, comme P., *paṭivam* au sens de pratiques ascétiques (*vrata*) mais, en se fondant sur le sens donné dans *Maṇi.* 28, 224, on peut comprendre "déguisement d'ascète", ce qui est moins heureux; c'est le choix de N. R. Balakrishna Mudaliyar dans *Golden Anthology of Ancient Tamil Literature*, Madras 1959, t. I, p. 132 : "damned vicious men in the deceitful garb of ascetics".

73-76. On trouve une liste analogue dans *Cīvakacintāmaṇi* XIII 178 (str. 2776), des gens promis à l'enfer. J. Vinson l'a traduite ainsi : "Ceux qui n'aspirent qu'au meurtre, les gens cruels, les violents, ceux qui disent : "En dehors de cette vie, il n'y a ni une autre vie ni âme", ceux qui disent en outre dédaigneusement : "Il n'y a ni ascétisme ni conséquence des actes", monteront sur le char de l'activité mauvaise et se rendront à cet enfer". (*Légendes bouddhistes et djainas, traduites du Tamoul*, Paris 1900 t. I, p. 56). Curieusement elle est plus proche encore du commentaire de P. qui, par exemple, complète le vers 76 de la façon suivante "Les ignorants qui disent qu'il n'y a pas de renaissance, et *qu'il n'y a de vrai que la jouissance de cette naissance-ci*". Il est surprenant que le rapprochement ait échappé à SA., éditeur des deux textes.

81. *Guirlande luxuriante : olital* "foisonner" et non *olittal* "faire du bruit" P. a raison de gloser par *taLainta* "feuillue".
Grappes en rouleaux : le katampu (*Barringtonia racemosa*) développe ses fleurs en petits bouquets autour d'un long axe et le tout forme un cylindre : deux de ces branches fleuries suffisent à faire une guirlande (cf. A. P. Benthal, *The trees of Calcutta*, Calcutta 1933 fig. p. 252).

Au terme de ce commentaire, sur un manuscrit ne contenant que ce poème, une note indique : "Comprenez le sens de tout ce chant par le commentaire de ParimêlaLakaraiyaN".

70-81. Nous citons ici la paraphrase qu'a donnée de ces trois vers N. Kandaswami Pillai (*A Garland of tamil poetry*, The Karanthai Tamil Sangam, Tanjavur South India 1949, page "one", — publié sans nom d'auteur), parce qu'elle traduit assez fidèlement, à défaut du texte, le commentaire correspondant de P. :

We pray Thee not for gold
The gold that gives us wealth;
We pray Thee not for wealth
The wealth that gives us pleasure;
We pray Thee not for pleasure
The pleasure we enjoy;
We pray and pray Thy Grace
The Grace that comes of love,
We pray Thee for the love
The all embracing love;
The love that comes of Righteousness;
We pray Thy Grace to lead us all
In the path of Righteousness
Oh ! God of Kadamba wreath !

VI

VAIYAI

Note liminaire. — Les poèmes à la rivière Vaiyai sont destinés à être compris dans le cadre des conventions littéraires de la littérature érotique tamoule, c'est-à-dire qu'ils répondent à un certain nombre de *situations* (*tuRai*) définies. Celles-ci sont exprimées en des formules convenues familières aux grammairiens et qui constituent le *thème* (*koḷu*) du poème, une sorte de lemme, mais qui serait placé à la fin de chaque chant. On est donc prié de s'y reporter de préférence avant la lecture.

Ce poème-ci est un petit drame que raconte l'héroïne fâchée qui ferme sa porte au héros infidèle. Tout le poème consiste dans le récit qu'elle fait de cette infidélité à la musicienne *(viRali)* dépêchée auprès d'elle par le héros, et personnage muet. Mais ses propres paroles ne remplissent que les vers 101-105, tout ce qui précède étant le dialogue, rapporté dans une sorte de style indirect libre, entre le héros (*talaivaN*) et sa maîtresse (*kataRparattai*, courtisane amoureuse) qui, elle aussi, avant de se réconcilier avec lui, lui reproche ses ébats dans l'eau avec sa concubine (*iRparattai*, courtisane domestique), qui n'interviendra pas non plus directement. Enfin, aux vers 96-100, interviennent les vieilles femmes de la maison, pour conseiller la maîtresse. Nous indiquons en marge de notre traduction les interlocuteurs successifs. Il est superflu d'ajouter que, pour ce découpage en dialogue, nous sommes entièrement tributaires du commentaire et que cela ne va pas toujours sans incertitudes. En particulier, les soixante premiers vers qui décrivent la crue et les ébats aquatiques qu'elle provoque semblent une introduction purement descriptive. Cependant, P. les met dans la bouche du héros en disant que sa maîtresse qui a gardé sur le cœur certains détails se fâche et refuse ses cadeaux. C'est possible, même si l'on s'étonne qu'elle ait eu la patience de l'écouter si longtemps en silence ! Un tel texte s'accorde parfaitement avec une note de Pêrāciriyar (sous *TolK. Ceyyuḷ.* 242) qui laisse entendre que la récitation des *paripāṭal* était éclairée par tout une mimique (*avinayam*, skt. *abhinaya*).

1. *Les nuages.* Le texte dit *vāNām* (le ciel), mais l'idée de pluralité imposée par le sens de *nuages* est bien celle qu'il convient de traduire car elle est dans le texte : le réfléchi *tam* est à la forme pluriel (le singulier *taN* deviendrait ici *taR* devant p-); mais le verbe reste au singulier, normal avec un sujet nom collectif (*cāti orumai !*).

2. *charge : poRai* est bien le fardeau, mais aussi l'enfant que la mère porte en son sein. L'image implicite est celle de l'accouchement des nuages, thème constant puisqu'ils sont toujours décrits en état de grossesse (*cūḻ*). Comparer *Ṛtusaṃhāra* II 28, ou Daṇḍin, *Kāvyādarśa*, I, *paricc.* 98.
3. Cf. II 7-12. Allusion au déluge lors du pralaya. *PuNal*, à la fois l'eau et l'eau en crue, l'inondation.
4. *INam*, race : ici les daims, etc. . .(P.); *le cri des paons* est toujours associé à la venue des pluies et au tonnerre.
7-8. Pour que les poètes qui l'ont célébrée ne soient pas accusés de mensonge, la Vaiyai est fidèle à sa légende. Elle sera souvent personnifiée ainsi, cf. par ex. *Cilap.* XIII 151 ss., et, sur son association aux poètes, *Kali.* 67, 2-3.
9. Les *travaux* agricoles etc. . (P.); rapprocher VII 9 : le sens est donc très large.
11. *Encens.* Le texte dit *pukai* (fumée) désignant par là plusieurs sortes de produits fumigènes que l'on fait brûler pour le parfum qu'ils dégagent, non seulement pour le culte religieux, mais aussi pour la toilette. P. dit qu'il s'agit ici de l'agaloche (*akil*, *Excoecaria Agallocha L.*) destiné à se sécher après le bain (cf. par ex. XI 86) et aussi sans doute à parfumer les cheveux (voir XX 26); mais le santal est aussi employé à cet usage, et les autres éléments de l'énumération sont relatifs à un rite religieux analogue peut-être à celui décrit X 85 ss.
Objets de culte : ārataNai, le culte lui-même; simple métaphore. Noter les termes sanskrits ici !
12. *Parures propres à ce jour.* Il s'agit peut-être de tenues particulières pour le bain, ou simplement de vêtements de fête. Mais P. y voit là l'occasion de la question de l'amante au vers 61. (cf. aussi 27-28).
13. *L'arrivée de la Vaiyai*, c'est-à-dire de sa crue, mais les deux se confondent, car avant les pluies la rivière était sans doute à peu près inexistante "... the Vaiyai used to be in heavy flood for a week or two and dry for almost all the rest of the year." dit le rédacteur du *Madras District Gazetteer—Madura* (p. 12).
14-24. Description des désordres de la toilette consécutifs aux ébats dans l'eau : énumération ascendante qui culmine avec le désordre des cœurs qui éclatent sous la pression du désir comme les berges de la Vaiyai sous la violence des flots. Malheureusement la traduction fait surtout apparaître les lieux communs qui abondent ici, parallèles au kāvya sanskrit, et non le rythme allègre de la phrase.
14. *Toṭi* désigne les bracelets du poignet, qui, ayant remonté au-delà des coudes, serrent les bras gonflés; les anneaux de bras (*tôḷvalai*) sont au contraire descendus et jouent sur les avant-bras.

15. *Les dessins de poitrine :* tracés en jaune avec du santal et représentant des feuilles ou des fleurs. On les retrouve, par ex., dans le *Raghuvaṃśa* XVII 24; *les rangées de perles* sont celles des ceintures, distendues et qui perdent leurs perles, laissant voir la corde où celles-ci étaient enfilées.
17. *Le rouge :* sorte de laque rouge pour se peindre le visage, les pieds ou les mains, et d'origine végétale. C'est l'*alattakam* (skt. *alakta*) de *Cilap.* VI 82, et souvent cité. (Nous pouvons d'ailleurs renvoyer pour d'autres détails de toilette à ce passage du *Cilap.* (VI 76-98) qui décrit la toilette de Mātavi.) Le texte porte *cempañci*, qui pourrait être *Hibiscus rosa sinensis* L., encore en usage pour cela dans un passé récent, et utilisé en Polynésie pour colorer les tatouages. Consulter Bernard Zepernick, *Pflanzen zur Farbstoffgewinnung in Polynesien, Willdenowia*, beiheft 5, 1967 Publication du Jardin botanique et du museum de Berlin-Dalhem. p. 32.
18. *L'onguent* est sans doute une pâte liquide à base de safran (P.) ou de santal (cf. vers suivant).
19. Vêtements de feuilles (de margousier) ou selon P. feuilles de guirlandes; ces guirlandes s'appellent aujourd'hui *paṭalai*; chevelures défaites.
20. Les seins des femmes et les poitrines des hommes : la confusion des parures suggère celle des attitudes.
21. Désir *égal* : le terme est très important dans l'érotique tamoule car il signifie non seulement désir partagé, mais entre deux partis susceptibles de s'unir car aucune différence sociale aussi bien qu'aucun différent sentimental ne les sépare.
22-24. Allitérations intraduisibles et jeu de mot : *ciRai* (aile)/ *ciRai* (garde)
24. Le tambour *paRai*, du type tam-tam, est battu pour alerter les riverains des dangers d'inondation; en particulier pour la surveillance des digues, il y avait une garde spéciale cf. E. Adicéam, *La Géographie de l'irrigation dans le Tamilnad*, Paris 19 p. 174 ss.
25. La marche des jeunes gens vers la rivière en crue prend les allures d'une bataille : les femelles d'éléphant (*piṭi*) parées pour la fête des eaux sont comparées aux éléphants mâles en équipage de guerre. Le terme *pukarmukam* (visage taché) est une des nombreuses désignations métaphoriques de l'éléphant (cf. V. 33 *kaimmāN*); nous avons gardé l'image ici pour sa connotation martiale; souvent c'est inutile, tant elle est d'usage banal. Les taches roses ou crème de la face, des oreilles ou de la trompe ont peut-être aussi une valeur auspicieuse, comme le suggère la comparaison avec certaines croyances actuelles, en Birmanie par ex. cf. F. Edgerton, *The Elephant lore of the Hindus* p. 10-11 et références *ad loc.*

27. *īraṇi* : parures humides ou pour le bain, selon le contexte; mais il semble que ce soit un vêtement spécialement conçu pour ces festivités car il y est fait très souvent allusion dans ce contexte là.
28. On comprend soit "déclarant les hostilités ouvertes" (par jeu, bien sûr) soit "avec un vif désir de compétition", selon le sens attribué à *NaviNRu*. P. a choisi la seconde interprétation : ils rivalisent (d'héroïsme).
30. *Le rivage*, traduction très imparfaite de *tuRai*, ici équivalent de *ghāt*, tout endroit de la berge où l'on a accès au fleuve pour s'y baigner; *dangereux objectif* : *tuṇi*, déterminant de *puNal* veut dire aussi bien "clarifié"; mais les eaux ne sont rien moins que claires, on le verra et le contexte est à la détermination héroïque !
31. La métaphore guerrière continue : *tār* c'est la première ligne; *karuvi* (instrument), les armes énumérées aux v. 34-35.
32. L'eau est meurtrière (*aṭu*) selon P. parce qu'elle frappe ses berges. Les termes *avaRRai iLivar* ne sont pas clairs, car on ne sait trop ce que ces "choses-là" (*avaRRai*) représentent. P. semble y voir les belles parures du v. 27, puisqu'il dit que jeunes gens et jeunes filles s'en dépouillent pour se revêtir de parures de bain. C'est un peu bouleverser l'ordre des termes. K. Va. JakannātaN comprend : "ils descendent dans ces différents *tuRai* objet de leur convoitise". Cela paraît en effet préférable pour le sens et l'ordre des mots.
34. *Les seringues : civiRi* nom d'un soufflet de cuir (*turutti*) qui sert à projeter ou vaporiser de l'eau, dit le *piṅkala nikaṇṭu* (p. 203). Aujourd'hui on connaît encore des seringues à cet effet sous le nom de *pīccāṅkuLal*. Ici il s'agit peut-être de vessies d'animaux (chèvres) remplies d'essences diverses (ici musc). On trouve une description de ces seringues et de leur emploi à Madurai lors de la baignade du dieu dans la Vaiyai pour le Chitra Pournima, dans l'introduction au *Sthala purāṇa* d'ALakar Kôvil, Madura, 1942 p. 269. Ces seringues sont connues de Kālidāsa (ex. *Raghu*. XVI 70 "Lançant des eaux colorées, à l'aide de seringues en or, les filles aux longs yeux l'aspergeaient avec amour…"). Elles servent à des luttes plaisantes analogues à celle de VII 50 ss. Les *cornes* ont le même usage.
35. *Le kiṭai : Aeschynomene aspera* L., ou sensitive bâtarde est une sorte de roseau dont la moëlle a la consistance de celle du sureau ou de l'écorce de liège. On en fait des flotteurs et des jouets (ici des chars peints; parallèle dans *Cilap*. V 33), même encore aujourd'hui.
36-37. Comprendre que gênés par la foule de ceux qui vont à pied et se pressent sur un seul chemin, ceux qui ont des montures ne les mènent pas à leur gré et à vive allure, mais avancent comme le leur permettent leurs bêtes.

38. Vers d'interprétation difficile. P. comprend que les jeunes gens ne peuvent pas aller "dans le quartier extérieur à la ville où l'on va par passion". Comprenons : le quartier réservé aux prostituées, qui existe, attesté par *Akam* 146 "le cêri des filles aux parures éclatantes", ou par le *Peruṅkatai* III 81-82 (*parattaiccêri*). Mais le texte n'est pas très explicite, ce qui permet à K. Va. JakannātaN d'étendre le sens au quartier des étrangers, mais on peut aller plus loin, car le sens de *cêri* est alors encore très général et regroupe toutes les "agglomérations" ou les quartiers parfois dans la cité elle-même. Le terme a cependant la même consonnance populaire que le français "faubourg" et dans le *TolK.* (*Ceyyuḷ* 241) le *CêrimoLi* c'est le langage parlé, simple. Il est donc possible ici que cela ne désigne que les badauds qui ne peuvent participer tout à fait à ces coûteuses fêtes. Mais il semble difficile de voir ici un interdit de caste comme on l'a parfois prétendu. Nous avons traduit le texte, le reste est affaire d'interprétation. Il nous semble que la plus simple est d'inclure ce vers dans le mouvement continu des vers 25 à 45, et qu'alors toute idée de différence sociale disparaissant, il ne reste que les jeunes gens aux prises avec la crue, les uns assez forts pour l'affronte à la nage, les autres cherchant les endroits où ils ont pied.

41. Sur ces parfums divers voir *Cilap.* VI 76 ss. et le commentaire *ad loc.* P. explique *cāRu* par les 10 essences parfumées éumérées là encore dans le *Cilap.* (vide infra. . .) *pâte* de santal; *huile* dont on s'enduit avant le bain.

45. *férus de savoir* mais aussi qui savent ou qui aiment (*puri* a les deux sens) le *Veda*, dont *pulam* est une désignation, nous l'avons vu II 46. — Sur les *antaṇar* voir l'introduction. Passage parallèle : Frg. II 60 ss. Cf. note *ad loc.*

46. Disons, une fois pour toutes, que *tār* désigne les guirlandes des hommes et *kotai* celles des femmes.

47. *tūr* voir note à II 42 — Nous traduisons ici par *souche.*

48. *à profusion.* Dans le commentaire P. rattache cette expression à ce qui suit : la boisson fermentée est versée à profusion dans la rivière. Il est intéressant de noter que c'est la boisson des masses, mais la nuance péjorative est dans P. (qui explique *pūriya* par *kīLaiya*, les gens *bas*), car cette liqueur coule à flots dans toute la littérature du Sangam (cf. in SA, réf. au *PuRam*).

49. *fibres : nar*; très probablement, comme aujourd'hui, l'espèce de tissu végétal fibreux et très poreux qui est à la racine des fleurs, au bas des branches des palmiers et cocotiers et qu'on appelle *PaNNatai. NaRavam* ici "toddy", *kaḷ*, boisson fermentée.

50. P. étend la réflexion sur la pollution de l'eau des *antaṇar* aux autres

gens aussi. La perplexité des premiers se traduit pour P. par le fait qu'ils n'osent plus y accomplir leurs bains rituels ni s'y laver la bouche; cf. Frg. II 60 ss.

52-53. Texte altéré et commentaire incertain : P. voit dans un vers "le bercement (*tālāṭṭa*) par le bon vent (*kāl*) informe (*aruvi*, au sens de skt. *arūpi* avec un abrègement prakrit ?) qui va sans obstacle"; et dans l'autre "les éloges (*pārāṭṭa*) par le ruisseau (*aruvi*) argenté qui descend sans limite"; mais un blanc dans le texte de ce commentaire ne permet pas de savoir comment il a compris *kāl* en 53, ni *vā* en 52. On peut constater qu'il a interverti les finales : le verbe *tālāṭṭa* a pour sujet le début de 53 et *pārāṭṭa* le début de 52. Est-ce son interprétation qui bouleverse le texte ou devons-nous juger qu'elle est correcte et révèle ainsi que le texte qui nous est transmis est le résultat d'une erreur de copiste, bien naturelle ici à cause de l'homophonie presque parfaite des deux vers ? On serait tenté de lui donner raison car un ruisseau de montagne n'est pas très berceur, c'est plutôt la qualité du bon vent du sud traditionnellement propice aux amoureux, tandis que la suite du texte nous montre la Vaiyai répandant partout le renom de la montagne. Nous avons cependant traduit le texte tel qu'il nous est livré. La variante du vers 52 *pātālāṭṭa* n'est pas non plus satisfaisante et ne donne pas de sens acceptable. Ki. Va. JakannātaN a restitué pour 52 *Kāl tālāṭṭa* en prenant *kāl* au sens de ramifications des ruisseaux. C'est plus ingénieux que convaincant. Mais que dira-t-on de notre suggestion : lire *vāytālāṭṭa* au lieu de *vātālāṭṭa*, en prenant *vāy* au sens de "bouche" : le bercement *par la voix* des ruisseaux? D'autre part, *varaiyiLi* var. de 52 pour *varaiyaLi* est possible : le ruisseau qui *descend de la montagne*. cf. *NaR*. 17, 3.

52. Là encore, selon P., la maîtresse verra une occasion de soupçonner la conduite du héros.

55. La montagne de Celui aux guirlandes : TirupparaṅkuNRam, montagne de MurukaN cf. les poèmes à Cevvêḷ et le vers 69 : "Montagne de Cêy !" et pour les rendez-vous de minuit XV 26.

58. Celui qui s'arme de mensonge : *KāmaN*, le dieu de l'amour; *cala* du skt. *chala-* (tromperie).

60. Jusque là le récit des festivités dans l'eau de la Vaiyai était placé dans la bouche du héros qui s'adresse à sa maîtresse, et lui apporte une guirlande de feuillages tendres.

61. La maîtresse marque qu'elle est fâchée en refusant les fleurs sous prétexte qu'elle sont fanées et qu'elles ont été cueillies pour une autre, une nouvelle maîtresse. Comprendre *viḷiyā*(ka)=de manière à me faire un affront.

62. Le héros parle par antiphrase pour signifier à sa maîtresse qu'elle se trompe.
65. *Ton secret : kaḷavu* l'une des deux grandes divisions de l'érotique tamoule : l'union clandestine opposée à la vie conjugale régulière. La première est la plus prisée dans la littérature.
66-67. La maîtresse ironise : combien de temps es-tu resté devant *elle* avec ces fleurs à la main, avant de me les apporter ?
68. Excuse de l'amant : la nécessité de traverser le fleuve en crue sur un radeau. Il est exact que l'opération est parfois longue et dangereuse.
69. Montagne de Cêy (MurukaN); le héros jure par ce qu'il a de plus sacré cf. v. 95 et poème VIII.
71. Oui, oui. Expression du langage parlé, mais n'est-ce pas précisément un dialogue ? C'est l'apparition de termes de ce genre, autorisés par les commentateurs anciens du *Tolkāppiyam* pour ce genre de poèmes qui font aujourd'hui suspecter l'antiquité de l'œuvre ! *passion amoureuse* : la maîtresse reprend *kāmar* (beau) du héros en *kāmam* (passion) mais passion comblée d'une affection sincère (*kātal*) cf. IX 14. Elle identifie cet amour et la crue de la Vaiyai, une brève explosion, puis l'étiage ou le néant.
76. Le *kuruku* sorte de héron ne trouve plus dans le lit asséché de la rivière les poissons dont il se nourrit.
77. *Ton amour*. Texte du commentaire. L'original porte *niN*... et une brève lacune. Sans doute faut-il restituer *kāmam*, mais l'édition Murray and Co. lit : *niNa* (toi).
78. Allitérations expressives.
79. L'image symbolise l'absence de volonté du héros qui se laisse entraîner par le courant (cf. v. 21).
81. Sans avoir peur de rien : la littérature des amours clandestines est remplie de tout ce qu'il peut y avoir d'effrayant, pour les amantes surtout, dans les rencontres nocturnes sur la montagne. De plus, il y a la peur des commérages, autre thème conventionnel exploité notamment pour précipiter la décision du mariage.
82-86. Ne rouvre pas une blessure mal fermée, comme une brèche mal colmatée dans un barrage. On remarquera que la maîtresse retourne au héros ses images cf. v. 21-22.
87-90. Excuse classique : l'accident. Mais la première rencontre est toujours accidentelle : c'est l'*amour à première vue* (*kātci*) autre thème de l'érotique.
90. L'innocente : selon P., celle qui n'est pas en âge de comprendre la saveur de la passion. *eLum* forme future, alors que le sens est passé : confusion de temps acceptée par les grammairiens (P.).
95. Selon P. : serment le plus solennel cf. note sous 69.

96. *La colère* : *civappu* i.e. la rougeur; mais cf. *Tolk. Col.* 372 : "*kaRuppu* (noirceur) et *civappu* (rougeur) signifient colère."
Reconnues intermédiaires attitrées dès le *Tolk.* les vieilles femmes interviennent pour conseiller à la maîtresse de ne point persévérer dans sa fâcherie. Là encore la tradition veut qu'on n'use de la bouderie qu'à bon escient et sans excès, comme une saveur de plus dans la passion (cf. introduction et *KuRaḷ* 1330) et celle-ci doit céder à la douceur.

98. *pour une fille* c'est-à-dire la fillette innocente du v. 90.

100. Mise en garde importante : courir, la nuit, après l'amant qu'on a perdu par sa faute est une erreur de conduite blâmable, qui suscite les commérages.

102. *Ma bonne*. Expression d'adresse à l'usage de la musicienne. C'est, dans le texte, la seule preuve que nous ayons de son existence !

103. Se réjouir : selon P. grâce à la boisson (*matu*, skt. *madhu*) : la succession normale des réjouissances : la boisson, le bain, l'union... puis l'amour et les brouilles.

104-105. Invocation à la Vaiyai, mais destinée à être entendue par la musicienne et comprise comme un message de refus d'ouvrir sa porte au héros.

Sur l'auteur de ce poème, consulter l'introduction : c'est le plus célèbre du recueil.

VII

VAIYAI

1. *Epuisé :* dans VI. 1, *mukantu* (ayant puisé) ici *aRa mukantu* (ayant épuisé). *Sombre* : *irum* veut aussi dire immense, mais ici le sens de noir donné par P. (*kariya*) s'impose si l'on compare V 1, où le sens d'immense est dévolu à un autre terme (*pāy*).

4. *s'accrochent* comme des guirlandes : le mot suggère cette image-là.

6. Le roi du Sud : un roi pāṇḍya ; désignation courante et qu'il est impossible de rattacher à un souverain particulier. Sur ces épithètes consulter comme un répertoire commode l'ouvrage en tamoul de Mo. A. Turai Araṅkacāmi : *caṅka kāla ciRappuppeyarkaḷ* (Noms célèbres de l'âge du Sangam), Madras 1960, notamment p. 221-222 et 329. Mais c'est à un roi Cêra qu'appartient dans *PatiRRuppāṭṭu* 17, 5 le tambour à la force victorieuse (valampātu viyaNpaṇai) "dont le seul retentissement assure la victoire," comme le dit ici P. Noter le même cliché dans *PuRam* 304, 9.

7-8. Il semble que la construction proposée par P. pour cette phrase soit en effet la plus correcte : *aruvi* (v.4)...*polinṭu* (v.8), entre les deux, trois *viNaiyeccam* : —*āka, eNNātu, aNNa,* forment une sorte de parenthèse dont nous avons traduit entre tirets le contenu. Mais il était difficile de conserver intégralement la montée de la phrase vers le verbe final du v.10.

9. *Autres crues :* les multiples ruisseaux qui sont les affluents de la Vaiyai : Suruli, Kṛtamālā, Varahanadi, Manjalar, etc...cf. *Ramnad Manual* Ch. 1 *para.* 5 p.2 et E. Adicéam *Géographie de l'irrigation du Tamilnad* Paris 1966, p. 124.
Nous avons traduit littéralement ; mais P. voit dans *nāṭu* et *pulaN,* la subdivision que l'on retrouvera dans le Frg. I, 26 en sols tendres et sols durs ; *nāṭu* désignerait donc les sols tendres (*marutam,* terres cultivées et *neytal* terres littorales), et *pulaN* les sols durs (*kuRiñci,* terres de montagnes et *mullai,* terres pastorales), Dans le com. de *Cilap.* 8, 61, *nāṭu* s'oppose à *kāṭu* la forêt : il y a donc au moins une présomption en faveur de l'interprétation de P.

1-10. Il est intéressant de comparer ce passage au début du poème précédent, car ils traitent assez exactement des mêmes lieux communs : chute des pluies, crue des ruisseaux, arrivée des eaux dans la Vaiyai à Madurai, et parfois en des termes très voisins : v. 1 cf. note *supra* v. 2 : la charge des nuages ; v. 9 la prospérité attendue de la crue

(cf. note à VI 9).

11. *herbe parfumée :* narantam qui désigne ordinairement une sorte d'orange amère (*Citrus aurantium* L., nārattai) semble ici désigner autre chose, une herbe parfumée. P. s'accorde en ce point avec NacciNārkkiNiyar sous *Porunar.* 238 où sont énumérés divers produits d'exportation "*akil,* santal, *naRai* et *narantam*" que N. glose respectivement comme une liane et une herbe odoriférantes. Notre *narantam* est le même que le *narantai* de *PuRam* 132, 4. Ce nom désigne aussi le musc.

12. *Vêṅkai, Pterocarpus marsupium Roxb.,* est un arbre à petites fleurs jaunes et soyeuses, avec des taches rouges et dont les pétales ont une forme tres déchiquetée (cf. XIV 11).

13. *ardue : arum.* P. "difficile à atteindre".

15. *payam* proprement creux ou *thalweg* par opposition aux montagnes. Idée assez commune cf. XVII 40-42. SA. rapproche aussi v. 13-16 du *Tiruvācakam* III 86-95, mais le rapprochement est un peu gratuit ici.

16. *tambours* et *grosses caisses :* simple approximation ; le *muLavu* est ici un tambour à deux faces de percussion, du type *mṛdaṅgam,* tandis que *paṇai* désigne un très large tambour à une seule face de percussion et qui peut avoir plus d'un mètre de diamètre. C'est le plus grand modèle de *paRai,* terme générique pour ce type de tambours.

17. *jeune femme :* dans la classification connue des sept âges de la femme (cf. note sous XI 120) *arivai* désigne la personne de 20 à 25 ans (cf. *Piṅkala nikaṇṭu* s. v.)

18. La bouderie, comme la danse, est un art (cf. introduction). Si l'on rapproche ce vers de IX 23, et de son contexte, on conclura que la Vaiyai demeure dans la condition de *kaḷavu,* des amours clandestines, car elle est torrent de montagne. Elle ignore la vertu conjugale, et c'est comme un rapprochement antithétique qu'il faut comprendre le texte que cite SA. relatif à la rivière du pays Cêra, l'Ān Porunai : "Portant une guirlande abondamment fleurie, vêtue d'une robe d'écume laiteuse, enduite de pâte de musc et du santal broyé de la montagne du sud, portant des colliers de joyaux et d'or, la vierge Ān Porunai s'est unie à l'océan, l'embrassant comme l'époux qui la réjouit." (*Tiruviḷai., nāṭṭup.* 10) Il ne faut jamais oublier que les conventions sont telles que tout cela est implicite et néanmoins présent au lecteur lettré.

20. Le mélange désodorant dont il s'agit est sans doute l'une des compositions évoquées dans la toilette de Mātavi in *Cilap.* VI 16 ss. et composé de dix produits astringents, cinq épices et trente-deux herbes... nous le retrouverons souvent.

21. *de tous les jours ;* le texte dit : commune (*potu*).
23. *kaLunīr :* nénuphar. Il y en a de rouges ou de bleus cf. note sous II 13 : la montée de l'eau a noyé les fleurs de l'étang.
25-26. Les poupées de sable (*pāvai*) sont l'un des jeux traditionnels des petites filles et cela fait partie des activités énumérées dans les règles des *piḷḷai tamiL*, ou "Enfances" évocations des dieux sous leur aspect enfantin. cf. *Piṅkala nikaṇṭu* s.v. *peṇpāR piḷḷaippāṭṭu vakai* (catégorie de chants enfantins pour les filles) (1369).
27. Le tambour *tuṭi* petit tambour à deux faces de percussion, resserré au centre est de même type que le *damaru*.
28. *Le riz nouveau*, c'est-à-dire celui qu'on vient de planter : deux récoltes sont donc détruites, la précédente encore en gerbes dans les champs et la prochaine encore en herbe.
29. *L'inondation*; P. prend *ôtam* au sens de "la mer".
30. *kār* a très souvent le sens de nuage, ou, selon le contexte, de saison des pluies. Originellement ce mot veut simplement dire *noir*.
31-32. *cêri* et *pākkam* sont ici parfaitement synonymes, au sens de *quartier*, et dans la toponymie, ils ont l'un et l'autre conservé à peu près cette valeur. Toutefois *cêri* a pris (ultérieurement ?) une nuance péjorative, quartier de gens de basse caste, que certains voudraient trouver aussi dans la littérature ancienne. (Par ex. : N.Subrahmanian dans son *Prepallavan Tamil Index* (Univ. de Madras 1966, s.v.). Ce mot était glosé en VI 38 par puRaccêri (quartier extérieur) et il en va ainsi bien souvent, mais la question mérite examen. Dans le *Census of India* 1961, volume IX Madras Part. XI C, *Slums of Madras City*, Madras 1965 p.5 col. 1, P.K. Nambiar écrit : "Cheri is a town, village or hamlet. The quarters of the Pariahs are known as Para Cheri. Ida Cheri is a village of shepherds. However, by a corruption in usage, a slum is known as Cheri in Tamil in colloquial parlance. By usage, Cheri came to mean exclusively Harijan quarters in villages. Actually, the use of Cheri for Harijan colonies in official records and correspondence was banned by the Government of Madras in 1951. It will be, therefore, interesting to find out what exactly is the precise meaning of cheri in Tamil literature and inscription. We reproduce in Appendix IV a note given by Dr. M. Rajamanickam, M.A.L.T.,M.O.L.,Ph.D., Reader in Tamil, University of Madras, on that subject."

Voir ibid. pp. 182-183, Dr. M. Rajamanickam : *Ceris in the Sangam Period* (B.C.400 AD. 300) *Ur and Seri.* (Notons en passant que le mot supporte 3 orthographes dans le même ouvrage et deux dans le même article). Son article n'apporte pas de données nouvelles et contient plusieurs fautes d'impression fâcheuses. On en retiendra les points suivants :

a) *Cêri* s'oppose très souvent à *ūr* comme les faubourgs extérieurs et la ville, fortifiée ou non. Cf. *Tolk. Poruḷ. Akat.* 40 ; êmap pêrūre cêri ; ou dans le *Cilap.* 23,161 ūrīr muRayô, cêriyīr muRayô ("Est-ce justice, ô vous gens de la cité ? est-ce justice, ô vous gens des cêri ?"). Cf. aussi *Akam* 220, et non 270 (!) et 383 ; mais dans 76,2 il semble qu'on ait affaire à un sens très général !

b) *Cêri* s'emploie le plus souvent pour désigner un quartier spécialisé et il devient alors très difficile de généraliser la nuance péjorative, car si le quartier des prostituées vient en tête (v.g. *Akam* 146 : o*ḷḷ*iLai maka*ḷ*ir cêri, le cêri des filles aux parures éclatantes) il est loin d'être le seul. A côté des pêcheurs (*Cilap.* VII 10) ou des lutteurs et spécialistes des combats de coq (*KuRuṇtokai* 31, 305) on a ceux de tous les états, décrits par ex. dans le *Peruṅkatai* assez longuement en III 81 et 82, dans les chants à la gloire d'Irācakiri (Rājagiri) agriculteurs, commerçants, brahmanes, ministres, tamouls et barbares...Et si le *cêri* des militaires est sans doute extérieur à la ville, et peut-être aussi celui des forgerons, potiers et ferronniers (1, 43, 200) les précédents sont bien dans la cité et les sous-titres tamouls sont justifiés à les appeler *teru*, les rues. On ne saurait donc trouver de nuance péjorative dans "tous les *cêri* de l'antique cité prospère" (ibid. 1,38,3, mallaN mūtūr ellāc cêriyum). Cependant l'auteur oublie de citer le *cêri moLi* du *Tolk. Ceyyuḷ* 241, qui se réfère au langage populaire (cf. aussi *Peruṅk.* 1, 37, 38). Pour conclure, disons que la connotation *péjorative* n'est pas inconnue, que la connotation *populaire* est la plus fréquente, mais que l'une et l'autre sont souvent absentes. Il conviendrait de ne pas oublier qu'étymologiquement, *cêri* signifie tout simplement agglomération.

c) Les relevés épigraphiques n'ont été qu'un simple sondage peu concluant. Ils révèlent cependant que le sens étymologique reste approprié et que souvent un simple faubourg ou village s'est développé en cité indépendante.

33. *Les bras*, mieux voudrait dire les jambes : *kāl* désigne à la fois la jambe et toute espèce de bras d'eau ou de canal.

34. *vāḷai* sans doute le *vāḷai* d'eau douce dit *āRRuvāḷai*, *Wallago attu*, ou *silurus bimaculatus*, qui peut atteindre jusqu'à six pieds de long ! *pāḷai* "la spathe qui couvre le spadix ou le bouton de fleur du palmier...(Cette spathe, liée, battue et coupée devient le canal d'où découle le suc de l'arbre, qui devient la boisson dite callou)" Mousset-Dupuis s.v. Outre le jeu de mots *vāḷai/ pāḷai*, il y a là une exagération voulue et plaisante (l'eau atteint le faîte des palmiers) que l'on retrouve par ex. dans Kampar (*nāṭṭup.* 24) où les *vāḷai* sont ivres de la liqueur des spathes, ou *IRai.* 23 où *vāḷai* et *vāral* aux

yeux rouges sont tout joyeux d'avoir bu le jus des spathes des cocotiers dans les champs.

35. A cause des dépôts de l'inondation en putréfaction (P.).

36. Cf. VI 102 : les belles boudent et refusent de se rendre aux explications de leurs amants empressés.

37. La montée du désir passionnel est comparée à la crue de la rivière, mais il n'est pas clair si la hâte se rapporte à la vitesse de la crue comme l'a compris SA. ou si, selon la grammaire, et peut-être le sens, elle est celle des laboureurs.

38. Les laboureurs sont comparés aux *vāḷai* en période de frai non seulement parce qu'ils sont dans l'eau, mais dit P. "parce qu'ils ont mangé à se dilater les côtes", comme les *vāḷai* arrondis par le frai.
Leurs parents se joignent à eux pour les travaux des champs.

40. Berges comme des montagnes cf. VI 22.

43. *choisies* : *āy*, que nous rattachons à *kotaiyar*. On peut tout aussi bien, au sens de *ākiya* "en qualité de" (P.) le rattacher au mot précédent.

44. Feuilles tendres. Boucles d'oreilles naturelles, que le bijou imite ; voir XI 95.

46. *toyyakam* bijou de tête féminin, appelé *talaipālai* et formant une partie de la parure de Mātavi *in Cilap*. VI 107. Sur *tukil* (skt. *dukūla*) consulter S. Lévi *Etudes asiatiques* II p.32. Le mot désigne une étoffe très fine, peut-être d'origine végétale. On pourrait songer à *linon* comme traduction approchée.

47. *mêkalai* (skt. *mekhalā*) et *kāñci* sont des ceintures, et c'est tout ce que l'on sait. Dans l'introduction aux *Légendes çivaites de Kāñcipuram* (Pub. IFI n°27, Pondichéry 1964 p.XVII n°2) on lit : "un mêkalai désigne plus spécialement en tamoul une ceinture à sept rangs de cordons et *kāñci* une ceinture à huit rangs ; mais mêkalai et mekhalā se rapportent en général à une zone ou à une paroi verticale enveloppante et simplement à une large ceinture". On trouve une autre définition dans le Commentaire de Maheśvara à l'*Amarakośa* : une stance anonyme dit que "le kāñci a un rang, le mekhalā huit rangs, le raśana seize et le kalapa vingt-cinq". Ici, P. précise que le mêkalai a deux rangs et se porte sous le vêtement, tandis que le kāñci a huit rangs et se porte par dessus le vêtement. Le mêkalai en tant que vêtement de dessous est aussi attesté par les commentaires du *Cīvak.* (1184) et du *Cilap.* (cf. s.v. passim). Quant aux *ñikaṇṭu* anciens, ils sont peu explicites (cf. *infra* sous X 11); *vākuvaḷayam* désigne les anneaux de bras des hommes, selon P., et *kaivaḷai* les bracelets des femmes.

48. Le roi du Sud cf. note v.6. Autres épithètes aux v.50 et 51, même remarque.

53. Ne bronchaient pas. C'est la caractéristique des dieux que d'avoir des yeux qui ne cillent pas (cf. V 29-30) ; mais ici il s'agit plus simplement pour ces jeunes femmes du jeu qui consiste à recevoir sans broncher l'eau que projettent les autres : on voit ici en action les "armes" de VI 31.
54. La perdante est celle qui se couvre le visage de ses mains : une autre en profite alors pour la faire prisonnière avec sa propre chaîne (à la fois lien et bijou, comme en français ; P. ajoute que la chaîne est en or...)
55. *Fièrement* : enorgueillie par sa victoire dit P.; *oreiller* (*aṇai*) décoré de motifs peints ou brodés. Le plus fréquent est celui de la canne à sucre, arme de KāmaN, le dieu de l'amour qui en fait son arc. Sur cet oreiller de duvet cf. *Cilap.* IV 66-67 et com. *ad loc.* et mieux encore XXVII 209 ss., voir aussi dans l'éd. ANantarāmaiyar les réf. à *Kali.* données par SA. pour expressions identiques.
56. *Un beau rameau d'or* : une autre jeune femme ainsi désignée pour sa taille fine et svelte. *kompu* répond aussi à *karumpu* de 55.
58. La comparaison des yeux féminins aux petites mangues vertes est fréquente, et pas toujours aussi claire qu'ici où l'exactitude de l'image apparaît bien. M. Varadarajan le souligne à propos d'*Akam* 29, 5-8, à quoi nous renvoyons : le couteau de *fer* (nous soulignons) qui partage la mangue en deux moitiés allongées fend aussi le noyau blanc qui tourne aussitôt au bleu sombre, pareil à la pupille (*The treatment of nature in Sangam literature* Madras 1957, p. 320). Le fer est essentiel à l'oxydation, mais l'emploi du mot pour désigner le couteau n'est ici qu'une métaphore aussi banale (le nom de la matière pour celui de l'objet) que lorsque *fer* désigne l'épée dans notre littérature. Ajoutons cependant au risque de rendre douteuse cette belle explication que la noirceur envisagée est celle de l'œil tout entier, et de son entourage immédiat souligné au noir par le fard que l'on met dans l'œil aussi bien qu'autour de lui. L'usage de ce collyre est constant. Car les yeux noirs sont un signe de beauté, loué ici avec emphase : l'éclat des yeux noirs des baigneuses a suffi à noircir la rivière rouge ! P. voudrait qu'il ne s'agisse que des yeux de l'héroïne. Rien ne l'indique dans le texte. SA. rattache ces yeux au beau rameau d'or du v. 56.
60. P. dit que les vers précédents décrivaient les festivités joyeuses de la crue. Désormais il s'agira de décrire la nature de l'amour du héros.
61. On éprouve le besoin de se réchauffer après le bain, et de sécher la tenue de bain qui est trempée.
62-64. Pour se réchauffer on boit un jus de palme fermenté bourdonnant d'insectes et l'ivresse, ensuite, dilate et fait rougir les yeux. Telle est la substance du texte. Mais *curumpu*, traduit par insectes de ma-

nière un peu lâche ici, désigne avec *tumpi* les mâles dans la catégorie très vaste des *vaṇṭu* (insectes ailés en général, plus spécialement ceux qui ont des élitres) mais dont l'usage littéraire restreint le sens... Il s'agirait donc probablement des bourdons ou faux-bourdons, ou d'une sorte de frelon.

Ensuite il y a le jeu de mot usuel sur les deux sortes de *naRam* (voir Frg. I 55-56) le premier désigne ici la liqueur de palme, et le second une fleur probablement rouge à laquelle on compare souvent le regard (cf. VIII 75). Avant l'ivresse, les yeux étaient pareils à la fleur de *neytal*, le nénuphar blanc (le blanc des yeux). Jolie manière de décrire des yeux injectés par l'ivresse !

65. *Ce regard*, mais aussi le *spectacle* qu'ils proposent (*nôkku*) *nīr=nīr-maiyaiyuṭaiya* (P.).

66. *pāṇ:* la caste des chanteurs. Le héros célèbre sa belle en véritable chanteur professionnel.

67. Nous suivons P. qui comprend qu'une autre jeune femme s'éprend du héros à cause de ses chants sans savoir qu'ils sont destinés à une autre. Mais le sens de "sans savoir" ou "sans comprendre", pour *pêṇātu* est rare. On peut trouver plus naturel le sens de "*sans aimer*", et penser alors que, jalouse de ces chants, une rivale de l'héroïne extériorise trop violemment sa souffrance, et met, par ce qu'elle révèle, le héros dans une situation embarrassante face à l'héroïne.

68-69. Le héros tente aussitôt par son attitude d'apaiser la colère de son amante.

70. A la rougeur due à l'ivresse, s'ajoute celle de la fâcherie (*ūṭal*). Voir l'introduction, sur l'importance des querelles amoureuses dans ces poèmes à la Vaiyai.

73-74. Jeu de mots : *āṭu*, jouer/*āṭu*, enduire.

71-75. Devant tout le monde, elle trépigne de rage sur la tête de son amant qui s'est jeté à ses pieds.

76. Littéralement : (dans) l'eau rouge, avec la ville, au temps de jouer.

77-78. Le chant s'élève avec accompagnement du luth (le yāL, dont il existe plusieurs sortes); il est dit ici que les sept modes sont épris de ses cordes. Ces sept modes ou pālai sont mêRcem-, arun-, cem-, kôtip-, patumalaip-, viḻarip-, et cevvalip- pālai. Sur leur définition musicale exacte et leurs équivalences modernes, les musicologues ne sont pas d'accord. Pour les discussions plus techniques voir en particulier l'ouvrage en tamoul de Vipulānanta appelé *YāL mūl* (Tanjore 1947), notamment p. 85 ss; contra, S. Ramanathan, *Ancient Musical modes in Cilappatikāram*, communication au premier séminaire de l'IATR (1966) avec bibliographie; plus accessible, l'appendice III p. 360-369 de la traduction anglaise du *Cilappatikāram* par V. R. Ramachandra

Dikshitar (O.U.P. 1939) Le texte essentiel est le chant III du *Cilap.* et surtout son commentaire. On peut lire avec intérêt l'interprétation qu'en a donnée le musicologue Alain Daniélou dans son adaptation française *Le Roman de l'Anneau* (Paris NRF 1961). Il a lui-même souligné le caractère conjectural des équivalences proposées.

79. La flûte, dit P. "mesure les notes (*śruti*)". On s'en sert en effet pour donner le ton, et le tambour est accordé sur sa cinquième note (*iḷi*).

80. Danseuses professionnelles : *maN makaḷir*. Selon P. désigne les danseuses qualifiées du titre de *talaikkôl*, i.e. les professionnelles reconnues. Pour plus de détails voir *Cilap.* III, 3 et 114 et Com. *ad loc.* *ceNNiyar* est glosé par *pāṇar*, les chanteurs professionnels, interprétation confirmée par le commentaire de NacciNārkkiNiyar à *Perumpāṇāṛṛuppaṭai* 103; mais ils sont aussi acteurs.

81. *Dont le courant bataille;* litt.: qui coule, qui descend, qui bat (s.e. ses rives, P.).

82. Peu clair. P. explique que le bruit de l'eau uni à la danse et à la musique est pareil au bruit de la pluie uni au tonnerre. Il sous-entend *maLai* devant *muLakkam.*

83. *Marutam*, arbre de la famille des *Terminalia* (*T. Arjuna*). Il pousse en abondance sur les bords de la Vaiyai et on a voulu tirer de là le nom de Madurai (cf. N. Subrahmanian, *Prepallavan Tamil Index* S.V.) cf. introduction.

85. En atteignant l'aurore. Belle image pour signifier le bonheur dans la délivrance. Elle n'est pas fréquente et SA. ne la rapproche guère que d'un texte assez moderne le *tirukkuṛṛālappurāṇam* (*mantamārut.* 72).

La *duègne* (cevili) *alter ego* de la mère. Le *piṅkala nikaṇṭu* énumère aussi les cinq sortes de mère : celle qui a donné naissance īNRatāy) celle qui donne à manger (ūṭṭuntāy) celle qui donne le sein (mulaittāy) celle qui donne ses bras, pour porter (?) (kaittāy) et celle qui élève (cevilittāy). Mais les textes varient parfois et le même lexique explique aussi *cevili* par *akkāḷ*, le sœur aînée ou la compagne plus âgée. La traduction par *duègne* se justifie autant et plus que celle par nourrice ou gouvernante : ne sommes-nous pas au théâtre ? Le *Tolk. Poruḷ.* 124 nous dit que la cevili tient lieu de mère parce que c'est à elle que sont révélés les secrets importants, et le sūtra suivant (125) ajoute que la suivante de l'héroïne (*tôLi*) n'est autre que la propre fille de la *cevili* : "tôLi tāNê cevili makaḷê". On comprend ainsi bien mieux comment la duègne peut interroger la suivante sur la conduite de l'héroïne.

aṇi dans *nīraṇi* désigne plus que les parures dont on s'orne le corps pour les fêtes de l'eau; il s'agit de l'ensemble des manifesta-

tions extérieures accompagnant les célébrations qui ont un caractère de "kermesse". La traduction la plus exacte serait "les pompes" si le mot était plus courant et—ici surtout—moins amphibologique !

L'auteur de ce poème est inconnu ailleurs.

VIII

CEVVÊL

1. *Sur la terre*, complément de lieu isolé du verbe, au vers 10, par une longue énumération.

1-2. Tirumāl ou Viṣṇu; voir passim poèmes I à IV : étendard avec Garuḍa, guirlande de basilic, et une épithète qui évoque son association à la déesse de la fortune cf. *Viṣṇu sahasranāma* śl. 78 (éd. Ananthakrishna Sastri).

2. *Celui qui monte le taureau :* Śiva, dont on remarquera qu'il n'occupe guère plus de place que les autres dieux dans les poèmes consacrés à son fils (à l'exception du poème V). Le *taureau : puṅkavam*, mot skt. : *puṁ-gava* (bovidée mâle).

3. *Le Premier sur la fleur* : Brahmā sur le lotus ; cf. supra.

3-4. *Les douze* (litt. les dix et les deux, simple cheville !) : les Āditya qui sont les soleils (un pour chaque mois) qui "dissipent l'obscurité"; cette répartition en douze mois date des *Brāhmaṇa.*

5. Les deux aśvin et les huit vasu. Les premiers sont médecins, les seconds qualifiés par *tiruntu* (pour assonner avec *maruntu*) *nūl* : aux œuvres parfaites. En quel sens ? Référence au skt. *vasu* ? ou les œuvres par lesquelles on se perfectionne (sens moral donné par un commentateur moderne) ? Nous préférons le premier sens, mais les deux sont possibles.

6-7. Les onze rudra *"désignés d'après le prince d'Ātirai"* parce que nommés d'après Śiva-Rudra, le premier d'entre eux et qui domine la constellation d'Ārdrā (cf. XI 77 et com. de P. *ad loc.*); *nātar* skt. *nātha.* P. fait observer que nous avons entre les v. 4 et 7 les trente-trois dieux. Cf. III 6-8 et note *ad loc.*

Les Gardiens, au nombre de huit cf. Kampar, *piṇivī.* 44 : mātiraṅ kākkum eṇmarkkum (aux huit qui gardent les points cardinaux).

9. *La Parole* : les *veda* (P.). Il s'agit des Sages célestes, les TeyvamuNi noter *tavam* : skt. *tapas.*

10. Rappelons qu'ici reprend la phrase commencée au premier vers.

11. *ParaṅkuNRam.* Colline à cinq kms. au Sud-Ouest de Madurai, et l'un des six sanctuaires principaux de MurukaN; le premier de ceux qu'évoque le *TirumurukāRRuppaṭai.* Sa renommée est ici égalée à celle de l'Himālaya où le dieu a pris naissance, puisqu'il s'est aussi manifesté à TiruppaṛaṅkuNRam, pour son mariage notamment.

12-15. Evocation de la naissance de MurukaN dans le lotus d'un étang de

l'Himālaya cf. V 12 et note. L'éclair que lancent les fleurs de ce lotus éternel rappelle que MurukaN est aussi fils du feu.

16. Le lac qui, au pied de la colline de TiruppaṟaṅkuNRam recueille les eaux de ses ruisselets est égal à cet étang de l'Himālaya; noter que *mālai* ici a un sens très faible : (qui a pour) *nature* (de.., ou, que..)

17. L'éléphant, une fois encore, est l'animal rattaché à MurukaN cf. V. 2.

18. La comparaison entre la voix de l'éléphant et celle des nuages de la saison des pluies, c'est-à-dire du tonnerre, est très fréquente cf. *PuRapporuḷ veṇpā mālai* 37 éd. SA. pour les autres références.

19. Par les effets d'écho : encore un thème courant. Quant au dialogue du coq et de l'éléphant, il implique souvent l'emploi du terme *vāraṇam* qui désigne l'un et l'autre : on le retrouve en effet au v. 20.

20. Le *mada* des éléphants est une sécrétion odorante douceâtre et visqueuse qui se produit périodiquement semble-t-il presqu'exclusivement sur le mâle, et surtout dans la région temporale entre l'œil et le trou de l'oreille. La poésie indienne s'y réfère constamment ainsi qu'aux abeilles attirées par la saveur du *mada*. Sur ce sujet voir F. Edgerton *The elephant-lore of the Hindus, The Elephant-sport* (*mātāṅgā-līlā*) of *Nīlakaṇṭha*, translated from the original sanskrit with introduction, notes and glossary. New Haven, Yale Univ. Press (O.U.P.) 1931.

Un chapitre entier de l'introduction (pp. 29-38) et du texte (Ch. IX on kinds of must pp. 80-86) sont consacrés au problème de cette sécrétion sans que l'auteur soit parvenu à établir définitivement la nature exacte du phénomène biologique peut-être analogue au "rut" du daim, mais dont le lien avec l'excitation sexuelle du mâle est mal connu. La traduction du terme reste difficile. Edgerton traduit par must (*musth*, mast) ou plus spécialement parfois par "must-fluid" ou "the condition of must itself", "the state of must"; mais il souligne clairement que les connotations du sanskrit *mada* sont moins l'excitation sexuelle que la santé, la vigueur et l'euphorie — accessoirement accompagnée de passion sexuelle. On comprend ainsi que la traduction française "rut" ne soit qu'un pis aller. On notera toutefois que c'est un phénomène périodique qui semble affecter très diversement le comportement de l'animal et que la *mātāṇgā līlā* distingue le mada "qui apporte la victoire" d'un mada "dangereux". La traduction par *ichor* combine malheureusement pédantisme et impropriété

21. P. signale avec raison que le mot *etirkutir* est un usage populaire (*ulakavaLakku*, ce qui s'oppose à l'usage littéraire, *ceyyuḷvaLakku*). Il s'agit en effet d'un de ces mots à écho, dont la première moitié

seule a valeur lexicale, la seconde n'étant là que pour l'assonnance. Les langues modernes de l'Inde en usent toutes assez largement pour le langage parlé. Ici le sens du mot est lui-même "écho".

22. *Flûte :* en fait le seul mot du texte est "trou" *puLai*. Il s'agit des flûtes de roseau ou de bambou à cinq ou sept trous. Comparer XVII 9-12.

23. *Bourdons, abeilles et mouches à miel.* Traduction sûrement inexacte. Il existe sous le nom le plus général (*vaṇṭu*) plusieurs variétés d'abeilles ou de mouches à miel, souvent énumérées ensemble et mal distinguées; *tumpi* représente la catégorie supérieure. Les *Piṅkala* et *Cūtāmāṇi-nikaṇṭu* en font un mâle ainsi que du *curumpu* qui n'est pas cité ici. Ces deux termes pourraient donc être désignés par frelon et (faux) bourdon. Une seule chose est sûre, c'est que *tumpi* n'est pas encore la libellule comme aujourd'hui. La mouche à miel, *têNī*, est peut-être *ñimiRu*, ici. Pour *vaṇṭu*, abeille, le terme le plus général convient pour les traductions littéraires, mais insecte serait parfois plus juste (cf. *Kalaikkalañciyam s.v.*). La liste n'est pas limitative; le *Cīvak.* 892 donne curumpu, vaṇtu, têN et miñiRu (que J. Vinson a traduit par "scarabées mâles, abeilles, bourdons et papillons" (dans *Légendes bouddhistes et djaines* I, p. 99-100). On substitue généralement *tumpi* à *vaṇṭu* dans cette liste, pour dire que ce sont là les quatre sortes de *vaṇṭu*. *Groupés par affinités de couleur*. Littér. désireux d'un groupe identique par la couleur. Est-ce une fantaisie de poète ou la clé pour une classification ? A moins de songer à un parallèle, digne de Diderot, avec les affinités musicales (*bhavam*) car *niRam*, "couleur" désigne en musique l'harmonie.

24 *koNRai* plante du genre *Cassia* à nombreuses espèces. Peut-être à cause de XIV 10 peut-on opter pour *Cassia fistula* à longs racèmes de brillantes fleurs jaunes.

25 *kāntaḷ : Gloriosa superba* L. Abondance dans ce vers et le suivant, des allitérations en *R*.

27. *Le vent du Sud* chargé de toutes les promesses pour les amants.

28. *Kūṭal:* Madurai cf. introduction et fragments consacrés à cette ville; sur les quelques kms qui séparent la cité de la montagne de Tiruppaṟaṅkuṉṟam, cf. XVII 22-27.

29. MurukaN a brisé la montagne Krauñca. Cf. déjà V 9. — ou *Mbh. vana*. 224 str. 32-33.

30. Le tambour de mariage (cf. aussi v. 34) : une des catégories de tambours souvent mentionnées dans la littérature. Le *muracu* sert pour annoncer la guerre (cf. VII 6), les dons royaux (*koṭai*) et les mariages. Il correspond approximativement au *dundhubi* skt., moderne nagāra (nakkāra, nāgari, selon les auteurs), large souvent de plus de trois

pieds et à une seule face de percussion, caisse métallique (cuivre ou fer). On le frappe avec des baguettes courbes. Il a un son grave et assez impressionnant (cf. H. A. Popley *The music of India* Heritage of India series, Calcutta 1950 2nd ed. p. 125. Fox-Strangways *The music of Hindostan*, Oxford 1914 p. 224-226; S. Krishnaswamy, *Musical Instruments of India* Publications Division, Government of India, 1965 p. 91). Ici, il est qualifié par *maṇi* ce qui pour P. se réfère à sa couleur (?) Parfois on entoure aussi son diamètre de petites clochettes, c'est une autre explication possible (*maṇi*=clochette). L'expression tambour de mariage, de l'ancienne littérature tamoule, peut prêter à confusion car ce qu'on désigne souvent aujourd'hui sous ce nom est le *dhol* tambour cylindrique à deux faces, qui est différent du *muracu* (Cf. op. cit. supra).

32. *sombre : māl*, mot glosé ici par P. *mayaṅku* (qui mélange, qui brouille; et peut-être, avec référence aux spéculations sur le nom de Tirumāl, l'ensorceleuse).

35. Ici s'achève, selon P. les louanges que l'auteur adressait à MurukaN à la deuxième personne. Désormais, en gardant le cadre de TiruparaṅkuNRam et de Madurai, il va rapporter le dialogue entre le héros et l'héroïne, ou la suivante qui parle au nom de sa maîtresse. Fâcherie de l'héroïne au retour de l'amant, tout rayonnant encore de ses amours avec une courtisane. C'est l'un des thèmes classiques de la séparation (*pirivu*).

36. Les abeilles messagères. L'amante confie souvent sa peine aux oiseaux ou aux abeilles (e.g. *NaRRiṇai* 54, 70, 102); à l'imitation de la littérature amoureuse, les ĀLvār eux aussi décrivent l'âme clamant à la nature entière sa quête de Dieu. Les développements ultérieurs de la littérature tamoule donneront une forme particulière, le *tūtu* à ces messages (cf. *A History of Tamil Literature*, by T. P. Meenakshisundaram, Annamalai Univ. 1965, p. 140-141). SA. a ainsi édité précisément une *Abeille messagère*, le *vaṇṭu viṭu tūtu*. On pense aussi, bien sûr, au célèbre *Meghadūta* de Kālidāsa.

37. *Antique cité :* Madurai; amour *des filles:* précision nécessaire impliquée par les thèmes conventionnels développés ici.

38-41. Notre traduction reprend ici le texte à rebours. Le thème est celui de *kaḷavu*, l'union clandestine, dans la montagne.

40. (texte 38) : Les yeux comparés aux mangues cf. note à VII 58. *Teint de pousse de manguier* : rouge cuivré; la clarté du teint qui est si vivement recherchée est appelée le plus souvent *civappu*, par opposition à *karuppu* (le teint sombre).

42-44. Opposée à *kaḷavu*, ici *kaRpu*, l'union conjugale régulière, "bonne", symbolisée par l'oiseau *makaNRil* dont on dit qu'il ne se sépare ja-

mais de sa compagne. Il n'est jamais évoqué autrement que pour cela en littérature. On le différencie mal de *aNRil* qui a le même rôle, sinon en ce qu'il serait un oiseau aquatique, identique au *krauñca* skt. (Voir la note d'ANantarāmayar sous *Kali*. 129, et dont s'est largement inspiré Vênkatarāman Ceṭṭtiyar dans un petit livre en tamoul sur les animaux dans le Sangam (*PaLan tamiL nūlkaḷil uyir vakaikaḷ*. Madras, Pāri Nilayam 1960 pp. 91-94).Parallèle in *KuRun*.57 1-2. Songer aussi au *sārasa* de la littérature sanskrite, oiseau aquatique, et fidèle.

43. *La femme soumise : aṭiyôr*, expression assez forte (cf. pour ce mot *Tolk. Poruḷ. Ak.* 23).

45-46. L'excès de joie que manifeste le héros provoque aussitôt la colère de sa belle. C'est elle qui réplique.

47. *Là-bas :* le quartier des courtisanes, "étrangères" à la maison du héros, et toujours inclus dans la description des cités (cf. Introduction et note sous VII 31-32.)

49. *Au sourire des fleurs* c'est-à-dire à l'heure tardive où s'ouvrent les fleurs nocturnes comme certaines variétés de nénuphars (*alli, nīlam, kuvaḷai*) ou de jasmin, citées parfois pour les toilettes du soir. *serments habituels* : C'est ce qu'ont compris P. et SA. (proprement : anciens et que tu as proférés souvent). Le terme *varai* qui qualifie serment est très ambigu. On peut même le comprendre au sens de montagne : "cesse de jurer par la montagne," à cause des vers suivants ou du dialogue du poème VI (cf. supra).

52. *par les voyants :* cf, v. 68 où *aRavar* est glosé par le terme *pārppār* que nous avons ici ; le mot est synonyme d'*antaṇar* Cf. le com. au *sū.* 18 de l'*IRaiyaNārakapporuḷ* : on jure par les voyants, les vaches ou les épouses.

53. Ne sois pas en colère : *tuNial*. Dans les querelles amoureuses, *tuNi* est le terme le plus fort, après *pulavi* simple humeur boudeuse et *ūṭal* fâcherie (cf.*KuRaḷ* 1306 et 1330 et com. de P. in éd. Kôpāla-kṛṣṇamācāryar).

56. *Hé ! là !* En tamoul *elā* interjection unique, généralement à l'adresse d'un inférieur (la maîtresse à sa suivante). Ne pas oublier qu'ici la suivante parle au nom de sa maîtresse et comme elle, car les conventions poétiques ne sont pas en faveur du dialogue sans intermédiaire entre les deux partenaires. Le terme *pāṇi* désigne la mesure dans un chant. A proprement parler, ce que dit la suivante c'est : "Un temps pour moi, un temps pour toi !"

58. ĩ*NRār* : des cinq "mères", la première, celle qui donne naissance cf. n. à VII 85. P. ajoute, gratuitement, que la suivante veut dire que si par ses faux serments le héros attire sur lui une catastrophe, la maîtresse en mourra. Voir cependant les v. 85 ss.

60. *Je ne le savais pas*. Ce mot est pour P. un *kuRippu moLi* terme d'indication, c'est-à-dire qui suggère un double sens, et en particulier, ici, le contraire de ce qu'il énonce. *Tiens ! îtā* forme contractée, par la prononciation populaire, de *intā* exclamation démonstrative (vois ! ici !..). Le terme est déjà archaïque pour P. lui-même.

62. Vêḷ qui donne le mariage, cf. le proverbe "·Kêḷ aRRavarkku vêḷ," et l'aspect kāma-vêḷ de MurukaN, qui préside au mariage dans le *kuriñcipāṭṭu* 208-210.

63-64. Réprobation pour le double blasphème contre la Vaiyai et contre TiruppaṟaṅkuNRam.

65-66. Jeu sur les répétitions de *arul*, grâce. Les *fées : aṇaṅku*, divinités malfaisantes dont le nom même signifie souffrance et terreur. On les situe souvent près des étangs ou dans les bois. Elles sont un peu analogues à la représentation populaire de Mohinī, mais sont propres au Sangam (cf. *Kali*. 88, 20). Dans *aṇaṅkāN, -āN* équivaut à *-oṭu* (avec).

67. *Le vêl*, attribut le plus caractéristique de MurukaN (appelé ici, le Désireux de victoire), et le paon, sa monture, sont ici ses substituts : même s'il a juré par les pieds des voyants, qu'au moins le héros recule devant la faute capitale d'un parjure en présence de MurukaN ou, aux vers suivants, de son épouse, ou des lieux saints que sont la rivière Vaiyai et la montagne de TiruppaṟaṅkuNRam.

68. *La fille du KuRavaN* ; Vaḷḷi, épouse de MurukaN, et fille d'un chasseur de la montagne cf. poème IX et introduction.

72. Ce vers exprime l'union indissoluble du héros et de son amante. P. reprend pour l'expliquer l'image de l'oiseau à deux têtes et qui n'a cependant qu'une seule vie. Cette image se trouve dans un vers du *Kali*. 89, 4, à peu près dans les termes de P. : "ôr uyirp puḷḷiN iru talai." Une note d'ANantarāmaiyar *ad loc*. montre que les commentateurs l'ont souvent employée pour expliquer des passages qui disent la vanité d'une querelle entre deux êtres destinés à rester unis (par ex. sous *Tirukkôvaiyār* 12) P. lui-même s'est servi de la même image dans son com. du *KuRaḷ* (sū. 1109).

74. Les yeux semblables aux fleurs de *naRavam* (ou *naRa*, cf. VII 63) et de *neytal* (nénuphar, blanc ou bleu).

76. Les deux comparaisons sont classiques : dents pareilles aux perles, pareilles au jasmin en bouton. Noter qu'il s'agit bien de *deux* comparaisons distinctes rapportées aux dents et non d'une comparaison à deux niveaux (dents comme des perles, perles comme des jasmins) ce qui est interdit par les grammairiens (cf. *MāRaNalaṅkāram* sū. 106). Une note de P. révèle, s'il est encore besoin, l'importance de l'ordre des mots en tamoul. Le texte dit : bouton-jasmin (mukai-

mullai) et P. précise "boutons de jasmin" (mullaiyatu mukai) car le mot important, terme de la comparaison, qui est *mukai* bouton, se trouve dans le texte en position de déterminant et on devrait normalement traduire : jasmin en boutons, ou qui a des boutons. Parce que cette dernière expression convient moins bien ici, P. l'a rejetée par cette note à première vue superflue, mais probablement nécessaire à la bonne intelligence de l'image que gênait l'ordre des mots.

77. Expliqué par le vers suivant : les accusations de l'héroïne, par le truchement de sa suivante, sont fausses : elles ne sont donc pas la vérité. Mais elles ne sont pas non plus vaines et risibles comme un songe, car leur effet demeure et menace.

78. Je suis innocent, mais si Dieu juge de ma conduite selon ce que tu as dit dans ta colère, il me punira. Le sens littéral de la première partie du vers est à peu près ceci : moi selon la ligne (*aRu-ā*) de conduite (*kai*) (définie par sa) colère (*tuNi*) — thèse ou don (*iṭu*, radical verbal signifiant poser ou donner).

79. Le commentaire de P. est ici analogue à des indications scéniques : "on dit 'apaisez-le' en regardant la suivante, 'rassemblez-vous' en regardant les jeunes qui sont à son service ; ses intentions à l'adresse de celle-là et de ceux-ci." Rappelons encore une fois que la récitation des *paripāṭal* devait être mimée.

80. Comparer le début du poème XVII et *TirumurukāRRuppaṭai* : "faisant s'élever la fragrante fumée, chantant les airs de *kuRiñci*, faisant résonner les suaves instruments de musique, de concert avec le fracas des cascades, répandant les fleurs de diverses couleurs." (v. 239-241 description du culte de MurukaN) :

நறும்புகை யெடுத்துக் குறிஞ்சி பாடி
யிமிழிசை யருவியொ டின்னியங் கறங்க
வுருவப் பல்பூத் தூஉய் வெருவர

81. *Le kiṇai*, ici sorte de tambour à une face de percussion, variété du *paRai* (souvent mentionné dans le *PuRam* pour la guerre).

84. *Qui ne mens a personne :* ironique, par antiphrase.
pāṇi la mesure, métaphore pour les chants eux-même.

85. *La saison* des amours, celle où s'unissent ceux qui ne vivent pas sous le même toit (*etilarai puṇarum paruvattu*, P.). Par ces termes est suggéré le contraste entre la conduite chaste de l'héroïne qui prie pour le héros tandis que ce dernier jouit sur la montagne de ses rencontres avec d'autres femmes.

86. La première personne, car la suivante parle au nom de sa maîtresse. Ce passage n'est pas très clair, les différents éditeurs étant tous

embarrassés par la présence insolite de *eNNai* qu'ils reportent à leur guise du vers 83 au vers 87.

87. Le taureau représente MurukaN et non Śiva. Il ne s'agit pas de Nandi, mais d'une métonymie fréquente pour désigner un jeune homme valeureux dans la force de sa jeunesse : MurukaN, jeune et guerrier. Le buffle est bien la monture de Yama. L'affrontement des deux bêtes symbolise la victoire de MurukaN sur le dieu de la mort dont le héros imprudent s'est fait la proie par ses faux serments.

88-89. Présentation en une sorte de tableau, de l'héroïne en prière intercédant pour les fautes du héros, de tout le poids de sa chasteté.

90. Ici commence la description de la procession de toutes les femmes qui vont en cortège prier MurukaN sur la montagne.

93. *L'eau boueuse.* Le texte dit "la boue" par métonymie.

95. P. rattache à ce chemin la forme ablative *varai-akattāl* du v. 90 et supplée le nom de Madurai pour comprendre "le chemin qui s'étend depuis la montagne jusqu'à Kūṭal", probablement à cause de passages tels que XVII 23 ou XIX 15. Nous préférons comprendre comme les éditeurs modernes. SA. reste muet sur ce point.

96. *Tes humbles servantes.* Rappelons que le mot *cīRaṭi* dans *Cilap.* 4, 47 veut dire "petits pieds", ce qui est un signe de beauté. L'auteur peut ainsi jouer sur l'ambiguïté de l'expression. On a aussi compris *cīR* au sens de *ciRanta* (beaux).

97. Jeu de mots *vêRu/vīRu.*

98. *à l'encontre* : māRu; lecture imposée par le commentaire (māRāy iyankum kāRRāl) contre le texte *āRu* adopté par les éditeurs; le sandhi permet les deux lectures sans difficulté.

99. Lieu commun banal sur l'expressivité du tambour ? Bien plutôt allusion technique : le tambour a un langage qui lui est propre. Cf. Fox Strangways *The Music of Hindostan* O.U.P. 1914, ch. IX.

100. Cf. V, 64 à 68. On retrouve ici certains des attributs de MurukaN. On comprend mieux aussi pourquoi *mālai* (67) était glosé comme ici encore par *pācam* (la corde) puisque nous lisons ici *kayiRu.*

101. *Piṇimukam.* L'éléphant de MurukaN, porté en bannière ou en *utsava mūrti.*

102. *Tes adoratrices : toLunar*; variante, *toṭunar* : celles qui se pressent (autour de toi).

103-104. La crue de la Vaiyai, prétexte aux premières rencontres et signe de bénédiction est invoquée par celle qui rêve de l'inaccessible amant.

106. On remarquera que parmi tous ces vœux, celui qui demande la fécondité est le seul qui s'accompagne d'*ex-voto.* S'agissait-il déjà de ces petits berceaux ou mieux encore de ces poupées d'argile gros-

sière que l'on voit si souvent encore aujourd'hui accrochés au seuil des sanctuaires ?

107-108. Vœux pour les entreprises des maris. Rappelons que les deux causes principales de séparation temporaire entre les époux sont la guerre et la nécessité de s'embarquer au loin pour faire fortune.

108. *offrande de fleur* : *arcana* (ici *arucci*) distincte par conséquent des offrandes votives du v. 106.

109. *pāṇiccīr* : dans le chant, le battement de la mesure (*pāṇi*) souligné en frappant des mains ou avec des cymbales; *araṅkat tāḷam* : la cadence musicale des danseurs qui frappent les temps de mesure (*tāḷam*) sur la scène.

111. Les servitudes du français nous obligent souvent à couper les phrases du texte original qui se déroule d'une façon beaucoup plus continue. Ainsi P. dans la phrase unique du vers 90 au vers 123 fait de *kampalai* (vacarme) le complément de temps, en citant ici le *Tolk.* (*Poruḷ. veRRumai* 20) : "le 7ème cas, *-kaṇ* vient (pour marquer) l'action, le lieu, le *temps*" et il supplée la désinence : *kampalaikkaṇṇê*.

112. *Pāvai* : poupée, *pāvaiyar* (ici) : celles qui sont des poupées; terme de louange à l'adresse de la beauté féminine, cf. le célèbre *Tiruppāvai* d'Āṇḍāḷ, où ce mot revient en appel à la fin de chaque strophe.

113-117. Comparaison classique de la femme au lotus, bref blason botanique d'un corps.

114-115. *kaya* "étang" / *kaya* "grand" (*Tolk. uri.* 22 : "*tata, kaya, naḻi* signifient grandeur")

116. *ampāl* ici *Nymphaea rubra*; malheureusement il n'est pas sûr que l'*ampāl* soit toujours rouge, comme ici.

119. *MāraN* nom de Kāma, le dieu de l'amour.

120. L'ambroisie dont il s'agit est, selon P., un philtre d'amour. Sur *arivai* voir VII 17.

121. Les *gens attitrés* ne sont rien d'autre que des cuisiniers de métier !

123. *Teint de bourgeon rouge*. Comparer le teint de jeunes pousses de manguier au vers 40 et note.

124. Les tourments sont ceux de l'absence et cessent quand ces femmes retrouvent leurs amants.

125. *Ceux qui ne le sont pas* : les couples désunis sont tous ceux dont les femmes venaient présenter les vœux à MurukaN v. 103-108.

126. MurukaN, dont le *kaṭampu* est l'arbre favori (cf. V 81 et note).

127. MurukaN est fils de Śiva-nīlakaṇṭha, dont la gorge est tachée par le poison craché par le serpent lors du barattage de la mer de lait, et de Pārvatī, appelée ici "celle qui est sans tache", par simple contraste avec la gorge tachée de son époux.

129. *maNNukamā* "*-mā* est une cheville accolée aux formes d'optatif" (*Tolk. Iṭai* 25, cité par P.).

Sur l'auteur, NallantuvaNār, voir l'introduction.

IX

CEVVÊL

1. Le mont Himālaya, lieu de naissance de MurukaN. La phrase ne s'achève qu'au vers 7. Le *Chef redoutable* : Indra armé de son vajra et maître des célestes.
3. *Qui rend la terre inébranlable* (texte v. I). C'est la fonction de l'Himālaya selon une note à *PuRam* 132 (var.). En fait les cosmogonies chargent plutôt les montagnes de borner la terre, et le privilège de la soutenir est celui du Meru (cf. IV 22-24). Sur la montagne axe du monde, voir, passim, et surtout pour les indications bibliographiques l'œuvre de Mircea Eliade.
   Avec l'accord des êtres éminents. P. comprend : six sages divins, sans doute par référence implicite au récit de la naissance du poème V et à cause de la référence aux Pléiades (*Āral*) v. 8.
4. *Calatāri* : translittération pure et simple du skt. Jaladhārin, que P. traduit bien "Celui dont la nature est de porter l'eau" (*calattait tarikkum iyalpaiyuṭaiyavaN*). Suit une belle image de Śiva Gaṅgādhara: dans les nœuds de ses tresses, il a ralenti la violence des eaux de la Gaṅgā céleste que Brahmā laissa tomber sur la terre à la suite de la pénitence du sage Bhagīratha, jusqu'à ce que leur chute ne soit pas plus violente que celle d'une fleur qui s'effeuille...On sait que cette légende est peut-être le sujet d'une des plus fameuses sculptures sur roc de Mahābalipuram, connue cependant sous le nom de *pénitence d'Arjuna. Unique en son état* cf. I 43.
5. *Lotus en fleurs de feu* : le lotus de Brahmā né du nombril de Viṣṇu est rouge.
7. *Seigneur à gorge de saphir* : Śiva nīla kaṇṭha cf. VIII 127. *Āral* : les Pléiades cf. V 43 et note.
8. *La biche* (litt : le faon : le petit de la biche) : Va*ḷḷ*i, conçue dans le sein d'une biche par le regard concupiscent du sage CivamuNi (cf. La *légende de Skanda* livre VI dernier chapitre : le mariage de Va*ḷḷ*i, Publication IFI p. 221 s.). Rappelons que, selon le même texte, elle n'est autre que Cuntarava*ḷḷ*i l'une des deux filles de Tirumāl et que sa sœur Amutava*ḷḷ*i n'est autre que Devasenā (TêvayāNai) qui naîtra fille d'Indra pour épouser aussi MurukaN (op. cit. p. 25—livre I ch. 18 str. 1-11).
   Dont les yeux clignent : signe de sa condition mortelle. On sait que les yeux des immortels ne clignent pas.—*Collyre*, P. dit poudre noire

(kariya nūRu). C'est en effet une pierre broyée qui est à la base du collyre noir (*añcaNam*, skt. *añjana*).

9. Devasenā, fille d'Indra qui porte mille yeux sur le corps à la suite de la malédiction—atténuée !—de Gautama. cf. XIX 50 et n.

10. *Les fortes chaleurs* : *mā* (ou *mutu*) *vêNil*, saison de la mi-juin à la mi-août, à laquelle succède la saison des pluies (kār) jusqu'en octobre : les larmes de Devasenā sont pareilles à une pluie de mousson. Ces larmes sont à peu près uniques dans la littérature tamoule relative à MurukaN et au conflit sentimental entre ses épouses.

11. Ici s'achève l'invocation préliminaire à MurukaN, placée à la 2ème personne (ô Toi v. 7). Désormais l'auteur va exposer la grandeur de Va*ḷḷ*i et de la montagne de TiruppaṟaṅkuNRam. Mais pour placer son exposé dans un cadre général, il énonce quelques principes de la poétique tamoule à l'usage des poètes des quatre Arcanes. P. lui-même souligne, comme aussi le texte, cette opposition entre leurs conceptions, l'une "védique" et l'autre "tamoule" (voir introduction).

12. Les *Arcanes* sont quatre : il s'agit donc bien des veda; les poètes chargés de leur diffusion et de leur commentaire reçoivent ici une leçon de poétique tamoule sur laquelle nous renvoyons à notre introduction.

14. Littéralement : ce qui est bien en fait de *kāmam*, c'est le *kāmam* déterminé par *kātal*. Le premier terme recouvre le sanskrit *kāmā* : plaisir et passion, volupté et jouissance en amour. Le second, c'est l'affection, la part du sentiment dans la passion. Expression analogue dans VI 71.

15. Précise la définition de cette volupté amoureuse que l'affection détermine. P. ajoute même qu'il s'agit de deux êtres qui ne savaient rien de l'union physique auparavant et il précise la portée de *ottu* (quand sont à égalité) par "en l'affection"; nous l'avons traduit par "sont en accord parfait"; il s'agit bien en effet, essentiellement de cet "unisson des âmes" dont parle J. J. Rousseau. Si les théoriciens de l'érotique tamoule nous invitent par ailleurs à envisager que cet accord doit s'étendre aux âges et aux fortunes des amants, ici il s'agit seulement de magnifier la passion partagée, caractéristique des amours clandestines (*kaḷavu*) par opposition à la vie conjugale régulière (*kaRpu*).

16. Celle-ci, en effet, ne se définit pas par l'affection partagée : seule, par conséquent, la bouderie lui donne du relief parce qu'elle réssuscite la ferveur de l'époux. Suivent deux illustrations de ces querelles conjugales.

17-18. Lorsque l'époux fréquente une courtisane, sa femme lui ferme ses bras; d'où ses *requêtes*, et les *concessions* auxquelles elles aboutissent lors de la réconciliation.

18-20. Quand l'épouse a ses époques (*pūppu*), le mari rejoint la courtisane. Sa femme envoie alors une servante vêtue de rouge chez la courtisane pour rappeler au mari son état. Le message se fait en termes convenus, tout comme les parures rouges sont comprises immédiatement. On appelle encore aujourd'hui par euphémisme *nāḷaṇi* (tenue de circonstance, litt. "du jour") le vêtement que la femme porte en pareille occasion. On se souvient aussi que dans le *Vetālapañcaviṃśatika*, la vieille au service de Padmāvatī reçoit sur la poitrine un coup de ses trois doigts enduits de laque rouge : "c'est qu'elle voulait faire entendre qu'elle avait ses époques et les aurait encore les trois nuits à venir." (*Contes du Vampire*, trad. Louis Renou Paris NRF 1963, p. 34). Quand l'époux rejoint ensuite l'épouse, ce sont des étreintes passionnées. Le terme employé pour les désigner signifie littéralement "l'effaçage des marques corporelles" (cuṇaṅku-aRu) c'est-à-dire que l'époux serre sa femme au point de faire disparaître sur sa peau les marques jaunâtres que l'on regarde comme un signe de beauté.

21. De telles étreintes feront l'objet des commentaires de la courtisane jalouse, à la honte des amies de l'épouse, thème traditionnel de *alar* (les commérages).

22. P. ajoute...et non à la nature ! Conclusion de la démonstration et retour au contenu du v. 16. Voir aussi *KuRaḷ* 1330.

23. Elles ne savent rien de la séparation parce que toujours unies à leurs amants dans l'état de *kaḷavu* (amour clandestin).

25. *Le traité des matières* : *poruḷ ilakkaṇam* subdivision de la grammaire qui envisage les thèmes conventionnels et la manière de les traiter. On y trouve notamment un chapitre sur *kaḷavu* et un autre sur *kaRpu*. C'est sur ce dernier chapitre que les poètes tamouls insistent pour marquer l'originalité de leurs conceptions. SA. rappelle que lorsque Kapilar, célèbre poète du Sangam est venu enseigner le tamoul au roi aryen PirakattaN (Prahasta), il lui a chanté le *KuRiñcippāṭṭu* (une des dix pièces du *Pattuppāṭṭu*) qui célèbre cette union clandestine. Et toute la littérature d'*Akam* chante comme propre au Tamoul cette union naturelle (*iyaRkaippuṇarcci*) qui se scelle entre les amants dès la première rencontre. Et le fameux traité de poétique érotique, l'*IRaiyaNār Akapporuḷ* (60 sūtra, mais 200 pages de commentaire) s'ouvre sur *kaḷavu*, la plus justement fameuse des deux conduites amoureuses. (cf. Com. sous sū. 1, éd. Śaiva siddhanta p. 4).

26. C'est-à-dire l'amour clandestin (P.).

27-29. Jeu de répétition sur *āram* pris successivement aux sens de : l'arbre de santal, les billes dures de santal, le collier.

29. *Celui qui s'avance* : MurukaN; *elle* : Devasenā, fâchée de la liaison de MurukaN avec Vaḷḷi.

30. *ensorceleur* : māyā : c'est pourquoi le malheur de celles qui l'aiment n'est que la conséquence de leur propre égarement.
31. C'est d'elle-même que parle Devasenā en ces termes.
33-34. Même image, *Kali.* 78, 19-20.
34. Le vers s'achève sur une longue cheville.

37. சிலம்படியா ளூடலைத் தான்றவிர்ப்பான் வேண்டிச்
சிலம்படிமேற் செல்வரத்தஞ் சேர்த்தி — நலம்பெற்
றெதிராய செக்கீனும் இக்கோலஞ் செய்தான்

"Afin de dissiper la bouderie de Celle qui-a-des-anneaux-aux-pieds,
Sur le rouge des pieds-aux-anneaux, il mit
Son chignon portant la lune naissante et triompha." (*Kāreikkālammaiyār*, trad. KârâvêlaNe. Pub. IFI n. 1, 1956. Poème de l'Admirable str. 68).

39. Intervention énergique de Va*ḷḷ*i.
41-42. Il ne s'agit pas d'attributs proprement dits, mais d'une fantaisie du poète. Toutefois des images populaires présentent parfois les épouses de MurukaN avec un oiseau (perroquet ?) sur l'épaule.
43. la frénésie : *veRi*; c'est le nom de la danse du vêlaN, le prêtre de MurukaN.
45-49. Selon P. il s'agirait ici des suivantes de Devasenā. On notera d'abord qu'elles ont des lanières de seins, tandis que, normalement, Devasenā n'en porte pas; ensuite que leurs armes paraissent puériles en face de l'énumération guerrière qui suivra (50-56), relative aux suivantes de Va*ḷḷ*i : la lutte est inégale.
47. Le jeu de la balle est décrit souvent parmi les jeux féminins. (cf. *Peruṅkatai*).
52. *aṇi* (rangs de bataille) / *aṇi* (paré, orné); les belles rênes sont peut-être des rênes de corail comme celles du dieu d'ALakar Kôvil.
53-54. Jeu de mot sur *vāḷi* (flèche) et *vāḷikaḷ*, manieurs de sabre. Mais la construction de la phrase est douteuse, à cause du report de *vāḷi* en tête du vers suivant; report justifié peut-être par l'effet d'allitérations. On notera en effet qu'il est bon qu'un *Paripāṭal* abonde en consonnes douces, selon le *Tolk.* (*Ceyyuḷ.* 242, com. de Pêrāciriyar).
58. P. glose *vāḷ* par *vāRRaLumpu* (cicatrices de sabre). Rapprochant cela du com. de NacciNārkkiNiyar au v. 106 du *TirumurukāRRuppaṭai* qui dit qu'il ne convient pas de parler des cicatrices de ses blessures pour un dieu, SA. pense qu'il s'agit peut-être de sa part d'une allusion à P. (voir introduction et aussi note de SA. à X 126-131 où P. et N. sont là encore affrontés).
50. Perdant la partie, les compagnes de Devasenā se réfugient autour de

MurukaN et se changent en abeilles, paons ou coucous pour se fondre dans le décor de la montagne. C'est une habitude assez commune aux dieux que de se dérober ainsi à un danger imminent ! Ici l'image a aussi le mérite de rendre compte de la faune de TiruppaṟaṅkuNRam.

61. *Protégé* : par la présence de MurukaN; mais *kaṭi* signifie aussi 'parfumé' et 'éclatant'.

63. *La caresse des cordes* : *uḷartal* : faire vibrer les cordes du *YāL* en les frottant comme avec un archet et non en les pinçant comme les cordes d'une harpe, pour imiter le bourdonnement des abeilles. Il y a en effet huit façons de toucher les cordes du *YāL* cf. *Cilap.* VII 11 ss. et Com. *ad loc.*

68. Vaḷḷi et ses suivantes sont filles des montagnards (*KuNRavar*) qui habitent les terres de montagne, appelées kuRiñci (les deux mots ont sans doute le même étymon). De plus kuRiñci est aussi le nom d'une mélodie chantée tard le soir.

70. Cūr et le manguier cf. V 4.

72-74. Eminence de TiruppaṟaṅkuNRam où toutes les activités sont exercées d'une manière insurpassable. Voir passages parallèles cités par SA. in *Pu. Ve.* 358-360 victoire aux dés, à la danse, dans le chant, respectivement, etc...

74-75. *allār* répond à *vallār*. On peut comprendre "les joueurs de dés", puis "toutes les autres activités", mais P. comprend qu'il s'agit des activités *culturelles* (kalvi) car, explique SA., ce sont les premières qui viennent dans la définition de la force véritable (*Tolk. Maīp.* 9). Il est exact que cette excellence dans l'ordre de la culture est célébrée dans le PuRam. Mais on peut aussi penser que le poète a envisagé ici non seulement la compétition dans l'ordre intellectuel, mais aussi toutes les autres joutes possibles que le *Pu. Ve.* énumère : les chars, les chevaux, le luth etc. On pourrait même entendre, contre les commentateurs, mais avec le sens le plus obvie de chacun des deux termes : *vallār* "ceux qui sont habiles", *allār* "ceux qui ne le sont pas", c'est-à-dire tous ceux qui maîtrisent une technique particulière et les gens ordinaires. Mais il semble que le sens de "joueurs de dés" pour *vallār* soit ici confirmé par la présence des termes précédents. En ce cas, seule demeure la traduction que nous avons adoptée.

78. Comparer *Muruku.* 210, 227... Bannière du coq, emblème de MurukaN.

81-82. C'est ce qu'illustrait le poème tout entier par la querelle de Devasenā et Vaḷḷi.

82. Noter la forme Kumara (voc. de KumaraN), skt. Kumāra, qui clôt le poème avant l'invocation finale.

L'auteur de ce poème n'est pas autrement connu. On soupçonne son nom d'avoir pour seule origine ce poème à la gloire de la montagne (*kuNRam*) de MurukaN.

X

VAIYAI

Selon la note explicative en fin du poème, celui-ci est tout entier une description des fêtes de l'eau à l'occasion des crues de la saison des pluies. C'est un musicien qui parle (cf. v. 130), envoyé en messager auprès de l'amant qui n'est pas revenu de la guerre dans le temps prescrit. L'amante s'en désole, aussi la suivante a pris l'initiative de rappeler son existence au héros par ce truchement. Les huit premiers vers sont l'introduction habituelle dans ces poèmes sur la venue des flots. Ce seront ensuite des descriptions des parures ou des jeux des femmes entremêlées de scènes diverses.

1. *aLi* signifie "beaucoup" selon P. Le sens propre de ce radical est "détruire". Mais traduire par des pluies "dévastatrices" serait une erreur d'appréciation sémantique; par l'intermédiaire de la notion d'excès, le mot s'est affaibli en simple valeur adjective (*uriccol*). SA. donne d'autres ex. : aLipaci "trop de faim" (*KuRaḷ* 226); aLi taru kampalai "le vacarme produit en abondance" (*Maturaik.* 544). Le terme *varai* répété de 1 à 3 pour l'euphonie n'a son sens propre de *limite* qu'au v. 2; ailleurs, simple particule locative.
2. *Dont le voyageur*... litt. dont on ne voit pas les bornes en y allant. *cela*, pour *cella* (P.)
   Rejoignent la mer. Idée à rapprocher de *Takkayākapparaṇi* 212 (XIIe siècle) où il est dit que, bien que la Vaiyai ne rejoigne pas la mer, ses eaux charriant des feuilles y parviennent. Le commentateur ancien dit qu'il faut comprendre que pour se jeter dans la mer les feuilles ont dû s'unir à un bras de la PāmpāRu (petit cours d'eau du Ramnad, peut-être un bras de la Vaiyai, et distinct des deux Pambar citées par E. Adicéam dans sa *Géographie de l'irrigation dans le Tamilnad*) ; cf. introduction.
3. *niLatta* : marque l'affaiblissement, la diminution (*Tolk. uri.* 32). *La souffrance* : la faim, la maladie, la guerre sont les trois maux (SA.).
4. *couverture à points serrés*, litt. où bien des choses sont unies : il s'agit des fleurs semées à la surface de l'eau.
5. Parallèles (SA) "L'eau abondante où sont plongés de longs arbres" (*Kurun.* 99, 4)...
6. *Embellissent* : *yāṇu* (v. 5) veut dire la grâce, la beauté (*Tolk. uri.* 82). *Abeilles rayées* : lieu commun; *ari* (synonyme de *vaṇṭu*) veut aussi dire *raies*. Les v. 5 et 6 suggèrent le passage de la crue sur les jardins voisins des rives (P.).

7. Le tambour est celui qui appelle les gardes de la berge cf. VI 24.
9. Jeu de mots : *maṇṭi* c'est "se presser" aux deux sens de "se précipiter" et de "se serrer".
purivāN (pour faire) : exemple assez rare d'une finale d'*infinitif* tamoul littéraire surtout employé en fonction d'infinitif de but ou d'intention. Il s'agit sans doute de la désinence casuelle *-āN* en valeur causale, sur un nom verbal en *-u*. On cite par ex. *varuvāN* (*Kali.* 113, 13) ou *kaṇpāN* (ibid. 97, 7). Disparue de la langue littéraire, cette formation a dû subsister cependant, car on trouve un *kuṭippāN koṭukkiRatu* (donner à boire) écrit *curipan corûcradû* p. 33, l. 5 de la *Cartilha* publiée par M. Filliozat, et qui reflète le tamoul parlé du XVIe s., avec peut-être une influence malayāli, puisque cette formation existe encore aujourd'hui en malayalam. (cf. T.P. Meenakshisundaram, *A History of Tamil Language*, Poona, 1965, p. 116, et J. Filliozat, *Un catéchisme tamoul du XVIe siècle en lettres latines*, *Pub. I.F.I.* N° 33 1967)
10. Sens très incertain et par malchance, le texte de P. a ici une lacune; *caraṇattar* se réfère certainement aux pieds ici (cf. skt. *caraṇa*) : *tāḷ* veut aussi, entre autre sens, dire *pied*, mais on n'a aucun sens assuré pour *tāḷitam*. Le *fil fin* pourrait être un lacet, ou les entrelacs brodés des dessus de sandales.... On se reportera, avec toute l'ironie qui convient à nos démêlés avec les chaussures dans ce texte, au poème XXI v. 3-7 !
11. Les *ceintures* ici *mêkalai* (cf. note à VII 47). P. ajoute que les *rangs* de perles sont appelés *êṇi* parce que comparables aux marches d'une échelle et dont le nombre va de deux à trente-deux. Aux énumérations précédentes (note supra) on peut ajouter celle-ci, tirée du *TiruviḷaiyāṭaR purāṇam* de Parañcôti (*tirumanap.* 158) : "le *viricikai* à trente-deux rangs; le *kalāpam* à vingt-et-un; le *parumam* à quatorze; le *mêkalai* à huit; le *kāñci* à deux." La majorité s'accorde donc sur les huit rangs à attribuer au *mêkalai* et suggère deux rangs pour le *kāñci*.
12. Sur les instruments pour projeter de l'eau, seringues, cornes, soufflets voir poème VII 34; eau *couleur de sang*, parce que teintée en rouge comme dans le Nord de l'Inde pour le *holi*. cf. XII 70.
13. *boîtes*. Le texte dit seulement *mūy* (nom-racine "fermer") désignant la boîte par son couvercle, par métonymie.
Les perles de la rosée.
14. *Chevaux à allure d'oiseau* cf. XI 52 et *Tolk. KaRpu.* 53 : où le héros regagne son foyer "sur des chevaux rapides comme l'oiseau".
16. Sens de *P.*; un peu incertain, *akavarum* est compris comme *akavavarum* ? *paṇṭi* : litt. "voiture" seulement.

19-20. C'est-à-dire les jeunes filles en âge de *kaḷavu* et les femmes mûres pour le *kaRpu*. P. précise que ce sont les femmes aux observances (*vatam* cf. vrata) strictes.

24. Sens technique, relatif au *temps* musical. P. explique que la foule en sa diversité reçoit une unité d'allure, lente, qui est comparable à diversité des instruments musicaux unis par une même cadence.

26. P. comprend "avec les habitants d'autres villes, marchant à la rencontre de la rivière (on) rejoint sa berge élevée." Le sens de *pati* est incertain. N'oublions pas que les femmes rejoignent les hommes au bord de la rivière. En faveur de P. voir v. 40.

27. *Bâtiments : māṭam*, immeuble, a parfois le sens d'embarcation, comme le fr. bâtiment. Le terme est peut-être un peu présomptueux pour des sortes de radeaux décorés de feuillages.

28. En rangées de guerre, et P. prend la seconde moitié du vers pour l'avant-garde ou la première ligne : bataille avec les jeunes gens, dit-il ; comparer VI 31.

29. Activités réservées aux seules courtisanes (P.).

30. SA. rapproche justement les premiers vers du *CiRupāṇāRRuppaṭai*.

32. Comparer VII 70. Sur l'heure de minuit favorable aux unions clandestines voir VI 48 ss.
La cognée de KāmaN, dieu de l'amour et du désir, se retrouve en *KuRaḷ* 1251 pour rompre la réserve d'une belle.

35-38. Il s'agit des jeunes filles en boutons du v. 19; à l'amour clandestin rien n'est impossible.

36. L'orgueil des fleurs. Traditionnellement, celles qui ont le plus de nectar en tirent de la grandeur.

38-39. Le retour du navire au port qui est le symbole de l'achèvement complet de la vie d'un homme de bien dans *Nālaṭiyār* 250, est une réalité sociale importante, souvent évoquée [cf. *Pattuppāṭṭu* et P. T. S. Srinivasa Iyengar : *History of the Tamils, from the earliest time to 600 AD* Madras 1929, notam. ch. XIV, XVII et XVIII].

41-52. Digression : un incident qu'on peut narrer plus clairement. Une femelle d'éléphant, portant des dames, et un mâle se croisent devant un immeuble et s'arrêtent, fascinés l'un par l'autre. Soudain sur la façade de l'immeuble, la femelle aperçoit un tigre, ornement de stuck de la façade. Le prenant pour un vrai tigre, l'ennemi traditionnel de l'éléphant dans la littérature, elle s'effraie pour le mâle. Celui-ci s'affole à son tour et n'obéit plus au cornac. Pour éviter le pire, à l'instant où la femelle lance son cri, des jeunes gens rapprochent le mâle de la femelle : tous deux réunis, ils s'apaisent et les jeunes femmes cessent de trembler.

47. *Nuage noir* : *mai* (peut-être seulement *nuage*, d'ailleurs) ; comparai-

son constante de la littérature sanskrite.

50. *Crochet cruel* du cornac, épithète banale.
Litt. des gens éminents, distingués, *ciRantār*.

53-55. La comparaison de l'acte courageux précédent, avec celui du pilote qui sauve le navire en perdition, est peut être suggérée par celle de l'éléphant rendu furieux avec un navire dans la tempête dans *Maturaik.* 375-383. Au vers 54 *piṇai* désigne selon SA. le mât auquel on attache les voiles. Sans doute suit-il P. qui dit *marakkūṭṭam* c'est-à-dire un assemblage de bois, ce qu'on peut traduire par mâture. Mais le terme *piṇai* qui signifie "*unir* ou *lier*" pourrait désigner tous les cordages ou tous les assemblages du navire qui se disloque... Quant au mot *payiN* qui signifie normalement "glue ou empois", le *Tamil Lexicon* lui a donné ici le sens de gouvernail. C'est une pure hypothèse, vraisemblable, puisque c'est au moyen de ce *payiN* (*payiNāl*) que le pilote redresse son navire. Rien dans aucun texte ni aucun lexique ne nous a renseigné ; les termes techniques en usage sont actuellement différents (voir F. X. C. Nadarajah, *A survey of nautical* (*navigational*) *terms in Tamil* communication à la 1ère Conférence de l'I. A. T. R. 1966, texte ronéoté, et P. Mortimer Kulasekaram, *A manual of navigation in Tamil, mālumicāstrac curukkam*, Jaffna 1917, qui contient un vocabulaire assez complet cependant). *nīkāN* dans *Tañcai.* 284 est le batalier du *paḷḷi* sorte de longue barque plutôt que de navire.

56. *pakkam* peut être une simple clausule locative, prise ici en valeur associative (*avec* le luth) ou un terme technique obscur désignant les diverses sortes de musique (les parties) jouées sur ce luth. Le terme "*à large manche*" a probablement un sens technique précis (cf. Vipulānanta, *YāL nūl* Tanjore 1947 p. 31-52) mais dont la restitution est très conjecturale.

57-63. Seul l'amour-propre retient chacun des deux amants de faire le premier pas, malgré leur désir de réconciliation : il en est de même des deux armées décidées à l'armistice mais qu'aucune des deux ne veut demander la première, par souci de gloriole.

59. *paṭaipaṭaippu*, redoublement expressif.

63-69. Ceux dont la joie de la passion remplit le cœur en ont honte par peur des commérages (*alar*, thème important de l'érotique). Ils ressemblent à ceux qui ont bu, veulent s'en cacher et laissent, malgré eux, éclater leur ivresse au dehors. Les vers 65-68 du texte sont cités par allusion dans le Com. du *Tolk. Kaḷavu* 23 par NacciNārkkiNiyar.

70. débordement (*veḷḷam*) au propre et au figuré, P. dit "inondation de joie".

71. *timil* est plus particulièrement une barque de pêcheurs, mais ici le sens est plus vague : radeau, bouée, flotteurs.
72. Pour se sécher tout en parfumant son corps ; *les jardins* (*kā*), plus spécialement au voisinage de la rivière.
74. Pâte de santal appliquée en mélange épais et à plusieurs reprises. cf. *Peruṅk.* 1,40,70-75 (SA).
75-78. Trois fois la coupe de liqueur de *naRavu* est comparée à la lune : sortie de son écrin comme la lune des nuages, cachée dans les paumes des femmes comme la pleine lune par Rāhu (le serpent) lors d'une éclipse, nourriture des femmes comme la lune est celle déesses. (cf. III 52-53).
77. Le motif du *makara*(capricorne) sert non seulement pour les anneaux d'oreille (*makara kuṇḍala*) mais pour un bijou qui entoure la tête au-dessus du front.
79. *tukil* : fine étoffe blanche ou rouge (cf. note à VII 46) employée ici comme vêtement de dessus (*mīppāl*).
81-82. Mélange de safran en pâte liquide, de santal en boules fermes et de cristaux de camphre pur (*paccaikkarpuram*, utilisé aussi en pâtisserie et dans la préparation des chiques de bétel, différent du mélange des boulettes camphrées qu'on fait brûler dans les temples.)
83. Le rouleau de pierre et la pierre plate inclinée familiers à toute cuisine indienne.
84. A cause de la rougeur du *kuṅkuma* ; métaphore ennoblissante : ce mélange est comparé au feu qui consume les offrandes sacrificielles.
85. Il s'agit de petits ex-voto en or (P.) ou plus communément en un quelconque alliage de cuivre. Sur les *vāḷai* voir VII 34 et note.
86. Formules de souhait consacrées par l'usage.
87-88. façon de donner... : aller au devant des besoins avant qu'ils aient été exprimés est le fait des vrais généreux. cf. *KuRaḷ* 223 et P. *ad loc.* et plus généralement tout le chapitre 23 de la lère partie : *īkai* "le don".
89. Comparer *Kali.* 77, 16-17 : "Sur cette chevelure d'un noir insultant pour le jais, lavée, pure de toute souillure
Les abeilles bourdonnent en se mêlant aux fleurs."

மாசற மண்ணுற்ற மணியேசும் இருங்கூந்தல்
வீசேர்ந்து வண்டார்க்கு கவின்பெறல் வேண்டேன்மன்

90. Les dix astringents du *Cilap.* VI 76 et com. *ad loc.*
91. Plutôt que le *cīyakkāy*, l'*araippu*, poudre faite de feuilles séchées et pilées, toujours en usage au lieu du savon pour enlever l'huile dont on s'est enduit le corps et les cheveux.

93. P. souligne bien : *ajouter* à l'eau des parures et non la parer (comme une femme).
97. Répétition musicale (texte : *pôNm*...) ; la forme poétique *pôNm*, réduction de *pôlum* est l'objet d'un sūtra spécial du *Tolk.* (*eLut.* 51).
98. Les cinq flèches de fleurs de KāmaN, Amour, lancées avec un arc de canne à sucre. Ces fleurs sont le lotus, les fleurs d'*aśoka*, de manguier, de jasmin et le nelumbo bleu (Liste voisine in *Kāvyamīmāṃsā* V 17 (trad. Renou Stchoupak p. 74-75).
99. Les femmes ne peuvent détourner leurs regards de l'eau. Désormais le texte parlera des ébats des hommes.
100. *tronc* : troncs de bananiers (P.) réduits à leur tige, légère et flottante. Jeu de mots sur la répétition de *taṇṭi*(*N*).
101. *kaṇṭal* ici pandanus.
105. Il s'agit de petits gâteaux de riz préparés par les fillettes à l'imitation de la cuisine des grandes personnes et par jeu.
106-107. Garçons et filles jouent à se contrarier entre eux. cf. XI 89-90. *kaLaṅku* graines servant de dés (*Caesalpinia bonducella* dite *molucca bean*, du Tam. *moLukkāy*).
107-111. Comparaison familière : l'eau en crue est pour les jeunes gens un champ de bataille.
112. *Kūṭal* : Madurai. Pour la traduction de 112-114 nous avons suivi P. mais en fait *mālai*, répété quatre fois, a trois sens : soir, guirlande, état ou disposition naturelle, et chacun des trois sens est presque toujours possible indifféremment.
116. *Chants d'adoration* : selon P. *pallāṇṭu* (chants de longévité) etc...
117. *Cadences en accord* : *pāṇi* le battement du premier temps de mesure, *cīr* la fin de la mesure ou sa durée ("ce qui renferme le temps dans lequel s'achève un *tāḷam*." SA.) cf. *Kali.* I, 1, Commentaire; donc, ici, la mesure et le temps voulus (pour les danses et les chants).
118. Selon P., le miel, c'est la joie de ces ébats dans l'eau.
121. La ville s'étend donc au sud du fleuve, sur sa rive droite.
123-125. La fumée d'encens sortie des maisons, mêlée aux parfums vaporisés. Voir in *Cilap.* XIII 115-134 une belle évocation des senteurs du vent venu de Madurai.
127. *VaLuti:* nom de plusieurs rois de la dynastie Pāṇḍya: cf. K. A. Nilakanta Sastri, *The Pāṇḍyan kingdom*, Londres 1929, passim. Voir aussi note sous VII, 7. Le thème de la générosité des rois à l'égard des poètes est constant dans le Sangam.
128. Dans le texte, l'invocation s'adresse à la seconde personne, à la Vaiyai cf. 131.
130. *Musiciens* : proprement joueurs de *vayir*, une sorte de grande corne musicale (citée dans le *Muruku.* 120) et utilisée dans des cortèges ;

attitrés c'est-à-dire joueurs professionnels à titre héréditaire (*urimai*); *sans faute* : ici l'ordre des mots en tamoul est inversé, selon une construction plus sanskrite que tamoule.

131. *Tous les leurs* : chanteurs et danseurs dit P. Le terme employé, *āyam*, désigne très généralement un groupe quelconque.

L'auteur n'est connu que par ce poème.

XI

VAIYAI

1-15. L'arrivée des flots dans la Vaiyai, introduction obligatoire de tous les poèmes qui lui sont consacrés, est liée ici à des données astrologico-astronomiques pour l'interprétation desquelles nous renvoyons à notre introduction.

1-3. Introduction à l'horoscope proprement dit : il y a dans le ciel vingt-sept demeures (*irukkai*) ou nakṣatra, que la lune, astre masculin, "épouse" successivement (idée analogue, avec allusion aux douze *rāśi*, dans *Neṭunalvāṭai* v. 160-163) ce que le poète a exprimé par l'idée que le ciel les unit à la lune (*vicumpu puṇarppa*). P. dit que cela signifie seulement que la lune apparaît successivement "au dessous de chaque étoile." L'auteur a compliqué les choses en rappelant que ces étoiles sont réparties en *voies* (*teru*, P. *:vīti* skt. *vīthi*), et en énumérant trois nakṣatra sous la conduite desquels se rangent les autres. Liant les deux idées, P. fait de chacun des trois le symbole d'une des trois voies célestes (notion astrologique courante, utilisée de manières assez diverses ; la répartition donnée par P. et conforme au *Piṅkala nikaṇṭu* est la plus commune) et aboutit aux explications suivantes, assez compliquées tout de même, et peut-être un peu forcées. Qu'on en juge. *Le Feu*, divinité qui préside la constellation des Pléiades dont les trois quarts sont dans la voie du Taureau désigne la voie du Taureau (ṛṣabha vīthi) la *Chevelure* (*catai*) caractérise Śiva-Rudra, qui préside Ārdrā (*alpha* d'Orion) laquelle appartient aux Gémeaux ; ici la *Chevelure* désigne donc la voie des Gémeaux (mithuna vīthi). Enfin le *bel Eléphant* désignant Bharaṇī dont la matrice (yoni) est l'éléphant, désigne la voie du Bélier (meṣa vīthi) dont Bharaṇī fait partie. Rappelons avec P. que la voie du Taureau comporte les signes zodiacaux suivants : la Vierge, la Balance, les Poissons, et le Bélier ; la voie des Gémeaux contient le Scorpion, le Sagittaire, le Capricorne et le Verseau ; la voie du Bélier est constituée par le Taureau, les Gémeaux, le Cancer et le Lion.

Si l'on trouve trop ingénieuse l'explication de P. force est d'avouer qu'il n'y en a pas d'autre, à moins d'accepter un choix arbitraire du poète, ce qui n'est guère satisfaisant. Toujours est-il que tout cela n'offre aucun élément précis pour un calcul. Voir cependant K. G. Sankar *The astronomical data of Paripāṭal* (*J. O. R.* Madras 1935, t. IX, p. 149-150).

4. Vénus est dans le signe du Taureau. La désignation de Vénus par l'argent (*veḷḷi*) brillant rappelle son nom skt. *śukra*.
5. Mars est dans le Bélier. Son nom de Fils de la Terre est aussi skt.
6. Mercure est dans les Gémeaux. L'*esprit qui connaît le sens* rappelle *Budha* en skt.

6-7. Nous traduisons littéralement. Voir introduction pour la discussion et l'interprétation.

7-8. Jupiter au delà des deux maisons de Saturne, le Capricorne et le Verseau, entre dans les Poissons.

8-9. Autre expression compliquée. Traduire IRai YamaN par "celui qui a pour aîné YamaN" c'est déjà accepter pour ce composé un tour beaucoup plus sanskrit que tamoul, mais il n'y a pas d'autre lecture possible. Il ne peut s'agir donc que de Saturne. La querelle d'interprétation faite par et à Swamikaṇṇu Piḷḷai porte sur les deux mots *villiR kaṭai*. P. comprend "rejoint le makara, qui se trouve après le Sagittaire (l'Arc)" ; mais le texte reste ambigu et il est parfaitement possible, sans le forcer le moins du monde, de comprendre aussi que ces deux termes, au lieu de qualifier seulement le mot *makara* en une cheville assez plate, sont un complément de lieu à rattacher au verbe, et on peut lire alors "à la fin du Sagittaire" et comprendre que Saturne, *qui est à la fin* du Sagittaire, rejoint le *makara* c'est-à-dire le Capricorne. L'esssentiel de la querelle sérieuse sur l'interprétation astronomique de ce passage va en fait reposer là-dessus. Ajoutons que *kaṭai* fait partie des expressions locatives utilisées en fonction de désinence casuelle pour le 7ème cas (qui marque l'action, le lieu et le temps lorsque quelque chose se passe) selon *Tolk.* (voir *VeRRumai.* 81 et 82). Nous considérons donc notre traduction comme la plus exacte. Saturne, *au terme de l'Arc*, rejoint le Capricorne ; mais sauvegarder l'ambiguïté du texte original ne résoud pas l'énigme !

10. Le Serpent, Rāhu, cache la lune, expression normale pour désigner une éclipse. Peut-être dit-on plus souvent que Rāhu avale la lune (cf. cependant X 76). P. comprend que le jour ainsi désigné est celui d'*aviṭṭam* dans le mois d'*Āvaṇi* (mi-août mi-septembre), jour de pleine lune. Il ajoute que la lune et Rāhu sont alors dans le Capricorne et *Ketu* dans le Cancer, la 7ème demeure après, et que tout cela se résume ainsi : "le Serpent est en contact avec la lune au jour d'*aviṭṭa* du mois d'*āvaṇi* où ces planètes demeurent dans les signes zodiacaux (*rāśi*) qui sont leur demeure propre." Sur cette notion et sa discussion voir notre introduction.

11-12. Le sage du Poti est Agastya, envoyé dans le Sud par Śiva pour rétablir l'équilibre de la terre, alors que tous les dieux s'étaient mas-

sés dans le Nord pour assister à son mariage avec Pārvatī. Avant de s'établir à demeure sur le mont Poti (Potiyil ou Potiyam) à l'extrême sud du Deccan, la dernière chaîne de collines qu'on longe à main droite en allant de Tirunelvêli au Cap Comorin, il abaissa, plus au nord, l'orgueil des monts Vindhya qui voulaient égaler le Meru. Le passage est ici difficile à traduire exactement, car *purai* et *varai* sont des mots de sens très divers l'un et l'autre. Nous suivons P. parce que son interprétation s'accorde bien à la notion évoquée sans doute ici : Agastya (l'étoile Canopus) paraît au-dessus de sa montagne, dans la constellation des Gémeaux ; son apparition n'est rappelée ici que parce qu'elle a le pouvoir de clarifier les eaux. C'est là un lieu commun littéraire. On se souvient du *Raghuvaṃśa* IV, 21 : "L'onde fut sereine au lever du Sage resplendissant, né de la jarre..." (trad. L. Renou) ; et en XIII 36, il est appelé "Celui qui rassérène l'eau troublée", à quoi Mallinātha ajoute : "Agastyodaye śaradi jalaṃ prasīdati". Lors du lever héliaque d'Agastya, en automne,après la saison des pluies, l'eau "devient bonne pour le bain, la boisson et le plongeon" (Caraka, *Sūtrasthāna* VI, 54-55 ; voir le commentaire de Cakrapāṇi ; référence communiquée par M. Filliozat). Cela invoque donc une saison et non une date. Sur l'interprétation chronologique de cet élément voir G. K. Sankar (*art. cit.* p. 152-154) et notre introduction.

Ajoutons qu'on peut lire *purai varai kīRi* comme une allusion à l'incident du mont Vindhya : "ayant coupé, ou arasé la haute montagne" et qu'alors la présence d'Agastya dans les Gémeaux, sans référence plus précise à son lever devient plus banale encore et plus vague. De toute manière, elle n'appartient pas à l'horoscope proprement dit.

12-14. Il semble que P. limite la partie de l'expression *iv-vāRRāl* (selon selon cette disposition ou cette règle) à ces deux lignes, c'est-à-dire à la succession normale des saisons (cf. pour confirmation IX 10) : *kār* (saison des pluies, mi-août—mi-octobre) succède aux fortes chaleurs *mutu vêNil* (mi-juin—mi-août) où la chaleur, dit P., "fait se tordre." La *montagne* dont il s'agit s'appelle *caiyam* ; il s'agit de la montagne occidentale, *mêmalai*, de XII 2 ; on l'identifie souvent avec la Sahyādri, mais cette dernière, qui appartient aussi à la chaîne des ghāt occidentaux, mais plus au nord, est considérée comme la montagne qui donne sa source à la Kāverī (appelée fille de Sahya) plutôt qu'à la Vaiyai ; elle est suivie au sud par les monts Dardura (Nīlgiri) et Malaya (qui s'étendent jusqu'au Cap Comorin). Toutefois la distinction entre les

deux Kulaparvata que sont le Sahya et le Malaya n'est pas toujours claire (v. g. voir Bhagwat Saran Upadhyaya, *India in Kālidāsa*, Allahabad 1947 p. 12-13 et réf. citées).

16-23. Avant de tenter l'identification de ces plantes, rappelons, surtout à propos d'une énumération peu circonstanciée, le caractère conjectural des équivalences proposées. *PuNNākam* (cf. aussi *nākam* in XII 4) est considéré généralement comme étant *Calophyllum inophyllum L.*, c'est-à-dire une sorte de sorte de *puNNai*, très voisin du *curapuNNai* du vers suivant, lequel est sans doute *Ochrocarpus longifolius* Benth, et HK. f. A cause de son habitat de montagne, on pourrait songer aussi pour puNNākam à *Eugenia montana*. *Campakam*, très connu des littératures indiennes est *Michelia Champaca L. MaNaimāmaram* est glosé *illam* par P., c'est-à-dire *Strychnos potatorum*, L. f., (dont la noix est censée clarifier l'eau, d'où son nom anglais de clearing-nut tree) ; mais si l'on donne à *mā* son sens plein, on peut songer aussi à *Mangifera indica L.* (?). *Vāḷvīram*, glosé *kūviḷai*, est *Aegle marmelos* Corr., le vilva ou bilva cher à Śiva. *Vêṇkai* : *Pterocarpus marsupium* ; *kaṇaviri* glosé *cevvalari* est *Nerium odorum* Soland. sorte de laurier rose. *kāntaḷ* et *tôNRi* sont deux noms de la *Gloriosa superba L.*, mais le second nom s'étend parfois à une sorte de lotus. *nīlam* répond à *kuvaḷai* (cf. v. 95-100) mais l'on peut songer aussi parfois à *Barleria strigosa* ou *Ecbolium linnaeanum*. Plus généralement plusieurs espèces d'Acanthacées offrent, surtout quand on regarde la fleur et son entourage, des analogies suffisantes avec les *Monochoria* pour que les poètes les confondent.

25. P. explique *tuRai* ici par "pavillons fleuris" (pūmaṇṭapam).

26. *écharpe* : littéralement le "vêtement de dessus (mīp pôrvai) à fleurs et abeilles" ;

28. *le pan du sāri*, rabattu sur la poitrine et rejeté sur l'épaule. Cette seconde image, où la Vaiyai est comparée à une jeune femme est développée plus longuement dans le *Cilap.* XIII 151-173, avec une énumération de fleurs analogues à celle des vers 16 à 23 ici. Rappelons qu'*arivai* est la femme de 25 à 30 ans.

30. voir VII 83. *Marutam* : *Terminalia sp.*

31-38. Les notions astronomiques sont nombreuses dans ce poème. Il est fait allusion ici aux deux phases (*pakkam* skt. *pakṣa*) de la lune : la phase claire de la nouvelle à la pleine lune, si la lune croît d'un doigt chaque jour, et la phase sombre, de la pleine lune à la nouvelle lune suivante. Ainsi la Vaiyai croît et diminue, mais elle s'arrête dans sa décrue au stade du huitième jour, c'est-à dire à la moitié seulement de la décrue de la lune ; elle ne tarit donc pas tout

à fait, ce qui, pour autant qu'on le sache est pure imagination du poète ! *La lune nourriture des immortels* : cf. III 52-53, X 78.

40. Invitation à la rivière en crue à limiter ses excès pour qu'aux bénéfices de la crue s'ajoutent ceux de la position d'étiage. On peut donc comprendre *irunāḷ* de deux façons : "sous tes deux jours," crue et étiage, ou "sous tes jours sombres" par allusion à l'image précédente car la quinzaine décroissante de la lune est souvent appelée quinzaine sombre. P. songe peut-être à la seconde hypothèse quand il suggère d'ajouter *-um* (aussi) après ces deux mots pour lever l'obscurité du texte. Il avait "traduit" en effet : "et aussi les richesses de tes jours de sécheresse."

41-45. Allusion aux deux types d'union : clandestine et riche en passion, régulière et *inférieure* (le mot est dans le texte !). N'est-il donc pas infâmant pour la Vaiyai de quitter la montagne où elle est née et où l'on jouit de ces amours clandestines pour s'en aller, seule, rejoindre la demeure de l'océan son époux ? Pour la laver du soupçon, rappelons avec le commentateur du *Takkayākapparaṇi* que la Vaiyai "n'est pas éprise de l'océan" (*camuttira kāmiNi alla*; sous 212). Comparer IX 14 ss.

46-49. Intéressante allusion probable à un rite de mariage avec rapt simulé : les parents de la mariée tenteront d'arrêter le couple en route ; ainsi les habitants de Maturai retiendront la Vaiyai en se jetant dans ses flots. Voir *Tolk. Akatt.* 41.

50. Epées et lances pour ces jeux sont en *kiṭai* dit P. (c'est-à-dire en bois léger, *Aeschynomena aspera* cf. VI 35).

51. Les gens habituels litt. ceux qui (le) tiennent (habituellement); selon P. : des hommes pour les chars des jeunes gens, et des femmes pour les chars de jeunes femmes.

52. Chevaux rapides comme les oiseaux cf. X 14 et note.

55. Sur ces boules rondes chargées d'eau coloriée voir XII 67-68. Voir d'autres rapprochements in éd. SA. pour tout ce passage.

57. Cf. VI 34. Les cornes mal dégrossies sont rugueuses. Termes analogues employés pour le tronc du palmier ou la trompe de l'éléphant.

61. Epithète traditionnelle d'un quelconque souverain Pāṇḍya. L'ambiguïté des composés tamouls par juxtaposition permet de comprendre aussi : aux chars emportés par des chevaux; nous avons choisi "ravisseur de chevaux" par référence à un thème du *PuRaṟṟiṇai*. P. note qu'ici cesse la description des jeux de la saison des pluies et que commence celle des jeux du printemps (chaleurs modérées, *iḷavêNil*) de mi-avril à mi-juin.

66. Le dépôt en question peut être celui qui apparaît assez vite dans les vins de palme qu'on laisse reposer. Mais il peut s'agir aussi d'un

sirop de sucre (*pāku*) qu'on lui ajoute pour accroître son degré d'alcool plus rapidement. La *joie* qui se répand est en effet celle de l'ivresse autant que la joie de l'amour.

67. Les *nāga* ou Serpents, habitants des mondes inférieurs passent pour symboliser les étreintes les plus serrées. Elles sont chez eux la récompense de leurs actes vertueux, *féconds* en ce qu'ils engendrent des mérites.

70. Les chars aériens de toute la littérature épique ou puranique se reflètent dans les eaux limpides de la Vaiyai.

74. ou : "quand le ciel noir a quitté sa voix..."

75. Saison des rosées, de décembre à février. Il s'agit bien de *souffance* de froid. Le mot *paital* veut dire souffrance; P. commente "par le froid" et le *Tamil Lexicon*, sur la foi de l'index de SA. en a tiré pour *paital* le sens de "froid" avec référence à ce passage ! Que les indiens souffrent alors du froid n'est pas douteux; on lit dans le *Madras District Gazetteers, Madurai* (éd. 1960 p. 13) : "The cold season here is December, January and parts of February. During these months heavy dews refresh the earth, the nights become chilly, the mornings and evenings often raw and foggy".

76. Sens littéral difficile. P. comprend "les dernières pluies en mārkaLi"; pour cela, il antépose *piN* devant *māri* (=kaṭai māri); en poésie, c'est peut-être possible. Ensuite il explique *kuḷam* "étang" comme une métonymie pour *MārkaLi*; "parce qu'au jour de pleine lune en Atirai (Ārdrā), le Soleil (ĀtittaN, Āditya) est dans Pūṭṭaṭam (var. Pūrātam), le mois de *MārkaLi* est appelé *kuḷam* (étang)". *Pūrātam*, c'est pūrvāṣādhā, mais le lien avec l'étang reste une énigme. Pūṭṭaṭam au contraire donne la clé de la métaphore : le mot signifie "étang fleuri". Mais il faut bien en faire un synonyme de Pūrātam, pūrvāṣādhā, car si on l'explique, comme SA., par puNarpūcam (Punarvasu) on justifie mal la position du soleil qui doit en effet être approximativement en Sagittaire à ce moment-là, c'est-à-dire à l'opposé de Punarvasu !

Nous suggérons une autre lecture, à la lueur du *Piṅkala nikaṇṭu* et du *Tivākaram*. Pūrātam y est appelé *uṭaikuḷam*, l'étang brisé, à cause de sa configuration; et aussi *muRkuḷam*, alternant avec *kaṭaikuḷam* pour uttarāṣādhā comme pūrva- et uttara- alternent en sanskrit. Une variante de *kaṭaikuḷam*, *piRkuḷam* est citée par le *nāmatīpa nikaṇṭu* (édité en 1930 par Vaiyapuri Pillai et probablement compilé au 19ème siècle). Nous tenons donc pour établi qu'on peut lire ici *piRkuḷattu* au sens de "en uttarāṣādhā". Quant à *māri* (pluie), c'est aussi dès le *Piṅkala nikaṇṭu* un nom de nakṣatra : pūrvāṣādhā. Il est donc probable que l'auteur de ce poème qui, dans son préambule,

jouait avec les constellations n'a rien oublié de son savoir et que, même s'il songe aux pluies, le double sens de *māri* ne lui a pas échappé. Dans les vers suivants il nommera la pleine lune en Ārdrā : le nakṣatra de pūrvāṣāḍhā et le premier pāda d'uttarāṣāḍhā correspondent en effet à la seconde moitié du Sagittaire, le signe où se trouve le soleil à cette date là. Il ne fait guère de doute que le poète ait y songé en le définissant comme privé de son ardeur "lors des pluies fraîches et de l'étang d'après" (i.e. en pūrva- et uttarāṣāḍhā).

77. Pleine lune en Ārdrā. P. en déduit que la fête est consacrée à Śiva, lequel préside la constellation d'Ārdrā. On sait en effet que le festival d'Ārdrā en décembre-janvier est destiné à célébrer Śiva Natarāja, notamment à Chidambaram, et ce, depuis dix siècles au moins (cf. P. V. Jagadisa Aiyyar, *South Indian Festivities*, Madras 1921 ch. XXVI). Mais il importe de se souvenir que Śiva n'est pas nommé dans le texte !

78-79. Jeu de mot et de sens : *nūl*, corde, désigne dans le premier cas les ouvrages (ôles liées avec des cordes) et dans le second un cordon tressé (à trois brins ?) qu'il est difficile de ne pas appeler brahmanique ! P. appelle les traités *Āgama* et les antaṇar *pūcakar* c'est-à-dire officiants.

80. Prière pour la pluie. P. complète "qu'elle soit rafraîchie par la pluie".

81. D'où le nom *ampāṭal* de ces bains de *tai*.

82. P. dit que ce sont les vieilles brahmanes (pārppaNimār) qui connaissent le rituel de cette observance.

87. Les offrandes du sacrifice dans le feu allumé par les *antaṇar*.

88-89. Opposition entre les jeux innocents des fillettes qui imitent les grandes personnes (litt. *poy āṭal* des jeux mensongers; elles ne jouent pas "pour de vrai" !) et les loisirs studieux des garçons du même âge appelés, par plaisanterie, jeunes savants parce qu'ils apprennent à lire. Pour cela ils barbouillent d'encre les feuilles de palmier sur lesquelles ils étudient. Cela veut dire qu'ils appliquent sur les feuilles gravées au poinçon une pâte noire d'origine végétale qui, en se déposant sur les lettres, les fera apparaître mieux. L'expression en est venue à signifier apprendre à lire (cf. *Cīvak.* 367 et 2706). Les produits employés sont assez variés. Voir à ce sujet un petit article de SA. recueilli dans le premier volume de *nalluraik kôvai* (Madras 1958 p. 127-129) sur "les écoles dans le passé". Il cite le safran, une sorte d'iris jaune (vacampu) les feuilles de *Solanum nigrum L.* (maṇaLakkāli) ou de stramoine (ūmattai) ou le noir de feuilles de manguier ou des feuilles de *dharba* (*Saccharum spontaneum* ou plutôt *Desmostachya bipinnata* L.).

90-91. Idée commune : les actes vertueux présents sont permis par les ascèses des vies antérieures. Le feu n'est cité que comme l'un des moyens capables *aussi* d'assurer ces jeux de *Tai*. Sur le problème de l'identification des bains de *Tai* et de ceux de *MārkaLi* voir introduction.

93-100. Les jeunes femmes dans leurs ébats au bord de la rivière rivalisent de coquetterie. Une d'elles porte des fleurs de *kuvaḷai* (*Monochoria hastaefolia*) ou *nīlam* d'un bleu sombre, à ses oreilles. Une autre se pare de feuilles tendres et de fleurs rouges de *piṇṭi* (*Saraca indica* l'arbre aśoka) dont le reflet donne chaleur et éclat aux *nīlam* de la première, puis trouvant que ces *nīlam* ressemblent à des yeux (image fréquente; vg. *AiṅkuRu.* 299, et l'épithète sanskrite kuvalaya-dṛś qui se trouve dans Bhartṛhari) l'idée lui vient d'ajouter un oeil frontal à la première femme, sous la forme d'un large *tilaka* (marque) rouge : ainsi elle ressemblera à KoRRavai, c'est-à-dire Durgā, de teint bleu et avec un œil frontal. C'est du moins ainsi que la décrit le *Cilap.* XII 54-64 (voir aussi *Akam* 345, 4; *Kali.* 80, 8).

101-102. Une autre répond aux bracelets rouges de corail de sa compagne par des bracelets verts faits de tiges et feuilles de *kuvaḷai*.

103-105. A la guirlande de *kallakāram* (*Lymmophyton obtusifolium* ou *Sagittaria obtusifolia* L.) aux fleurs blanches répond une guirlande d'autres fleurs blanches, jasmin et *neytal*, supérieure par l'odeur et la qualité des fleurs. L'opposition ici ne tient pas à la couleur qui est la même mais au parfum. Sur *kallakāram* et *kuvaḷai* v. K. Subramanyam *Aquatic angiosperms* New Delhi 1962 (s. v. et planche III p. 85, fig. 52 et 46). Toutefois l'identification proposée pour *kallakāram* n'est pas certaine. Certains textes (notamment du *Peruṅk.*) permettent de supposer que cette fleur, appelée aussi *kuḷiri*, répondrait mieux à *Monochoria vaginalis* (voisine de *kuvaḷai*, qui est *Monochoria hastaefolia*). En ce cas, la fleur, qui est plus belle, est bleutée. Mais comme le rouge n'est pas exclu non plus pour *kallakāram* par ceux qui le rapprochent de *ceṅkaLunīr*, nous préférons nous en tenir à la première explication !

106. Cf. X 100 : tronc de bananier léger et qui flotte bien : l'amant est emporté par le courant et la jeune fille le regarde; la rivière les sépare mais ils ne se quitteront pas des yeux.

112. La mère ignore l'amour éprouvé en cachette par sa fille.

116-121. Vœux analogues à ceux prononcés au poème VIII devant MurukaN.

116. Prendre ici amants au sens du français classique. Le texte dit *kātalar*.

119. Comparer l'expression X 31.

120. On peut, au lieu des sept naissances, vœu habituel, songer aux sept âges de la femme; mais s'ils sont utilisés par les commentateurs, on

ne les trouve pas mentionnés dans les textes anciens en tant que tels.

121. *mallaRkêḷ* est un composé copulatif où la particule de liaison est omise (ummaittokai). Ce n'est pas fréquent en tamoul.

122. Suivent quelques exclamations attirant l'attention sur tel ou tel détail du spectacle de la foule. Déesse redoutable : *aṇaṅku* cf. I 1.

123. Comparer X 97, les yeux sont les flèches de KāmaN.

125. Ce bleu onctueux est le miel ou le nectar des fleurs comparé à de la mantègue qui serait bleue.

126-127. La musique des bourdons est comparée à l'un des modes musicaux des terres de plaine cultivables (*marutam*) : l'*arumpālai*. Dans ce mode *uLai* est la première note (appelée aussi *kural*) et cette note forme accord parfait avec la cinquième note, *kural*; cet accord s'appelle *kiḷai* et il est défini par un intervalle de treize *mātra* sur les vingt-deux qui forment l'octave. La difficulté du vers vient ici de l'ambiguïté des termes : *kural* désigne à la fois une note de musique particulière et la note qui dans une gamme quelconque occupe la première place; le mot est employé ici une seule fois dans les deux sens simultanément. Le commentaire de P. ne clarifie pas beaucoup les choses car il introduit un terme de plus *iḷi*, à la fois, et de la même manière que *kural*, une note et une position dans la gamme, la cinquième. Le tableau suivant rend les choses immédiatement perceptibles : la première ligne donne la terminologie des positions de 1 à 7 dans la gamme, terminologie identique au nom des notes dans un ordre consacré; la seconde ligne donne la gamme de l'*arumpālai*, les chiffres donnent les valeurs des notes en śruti et la valeur des intervalles tels qu'ils s'additionnent :

Positions:	kural	tuttam	kaikkiḷai	uLai	iḷi	viḷari	tāram	kural
arumpālai:	uLai	iḷi	viḷari	tāram	kural	tuttam	kaikkiḷai	uLai
śruti	0	4	4	1	4	4	4	1
intervalles	0	4	8	9	13 (=*kiḷai*)	17	21	22

128. Il s'agit du mode descendant appelé *viḷari paṇ* dont la première note est *kaikkiḷai* et qui ne comporte pas d'accord de quinte de treize mātra; à cause de sa quinte imparfaite il ne possède pas de modes dérivés (ou *tiRam*). Ce mode est chanté le soir, vers minuit (*Cilap.* VII 48, 1). Se reporter pour plus de détails aux ouvrages de musicologie déjà cités.

125-132. Sur les noms d'insectes cités, nous renvoyons à une note sous VIII 23.

135. La passion unilatérale (*kaikkiḷai*) est un thème d'*akam*. Ici, il s'agit de la position des jeunes filles qui n'ont pas encore connu leur premier

amour, mais qui déjà éprouvent leurs premiers désirs, sans objet. La narratrice supposée, la suivante, laisse ainsi entendre à l'amant que l'amour est né déjà dans le cœur de sa maîtresse, prêt à être partagé.

137. Définition claire du *paripāṭal* : la musique (icai) et la poésie (iyal) y combinent le meilleur d'elles-mêmes.

138. L'ascèse antérieure procure les joies présentes : cf. v. 90 et *KuRaḷ* 262. On notera dans le *thème* indiqué à la suite du poème le caractère tout entier allusif de celui-ci : invitation par la suivante au héros à songer au mariage avec sa maîtresse qui est désormais mûre pour cela. On voit combien il est facile de glisser de cette vision profane à la symbolique religieuse du *Tiruppāvai* où les jeunes femmes songent à Kṛṣṇa pour époux de leur âme.

Sur l'auteur, NallantuvaNār, consulter l'introduction.

XII

VAIYAI

1-8. Venue des flots de la Vaiyai lors de la saison des pluies. Comparer aux autres poèmes cette introduction. Ce poème est placé dans la bouche de la suivante qui décrit à l'amant négligent les plaisirs qu'il ignore ou feint d'ignorer puisqu'il diffère son retour malgré la venue de la saison des pluies qui ramène au foyer les maris et auprès des belles leurs amants.

2. La montagne occidentale, appelée Caiyam par P., voir XI 14 et note. Comprendre : les ghāt occidentaux du Tamilnad.

4. *akaru*, autre nom de l'*akil*, l'agalloche cf. IX 27-28 ; *vaLai* est un autre nom du *curapuNNai* (XI 17) i. e. voisin du *Calophyllum*, et sans doute *Ochrocarpus longifolius* ; *āram* désigne le santal, mais on le trouve aussi employé pour l'*ātti* sorte de Bauhinia ou le *kaṭampu* ; *ñemai* n'est pas identifié exactement. Il s'agit d'une espèce décidue (*Akam* 353, 8)de montagne (*NaRR*. 369,7) à écorce blanche (*Akam*. 145, 5)...

5. *nākam* : *Calophyllum inophyllum*. P. semble penser que l'attribution des épithètes du serpent nāga à l'arbre répond plus à un simple jeu sur l'homonymie qu'à une quelconque ressemblance dont la botanique doive rendre compte. Il cite en effet des expressions analogues à propos de *vañci* (ville et plante) : "le roi de Vañci aux longues feuilles" ; ou un passage du *PuRam* 387 où "la rivière Ponai court en retentissant "kal" et jette ses flots contre les remparts extérieurs de Vañci aux petites feuilles" ; ou dans le *Cīvak*. 199 une comparaiṣon où les rayons de la lune sont conférés à l'intelligence (*mati*=lune et intelligence).

6. *Takaram* : ou *takari*, *Meliosma Arnottiana* Walp. ; *tāram* : une sorte de *Bauhinia* ; *ñaLal* : *Caesalpina pulcherrima* Sw. : c'est une flore homogène des régions montagneuses que charrie la Vaiyai.

8. Allitérations expressives en - v - dans le texte. La vitesse de la Vaiyai est un thème commun retrouvé par exemple dans le *Tiruviḷaiyāṭa*R *purāṇam* (*aNNakkuLiyum* 14, 4) lors du récit qui décrit sa descente du ciel "avec une force à briser ses berges, elle vient pareille à un vent rapide" (voir un résumé de ce passage dans *La légende des jeux de Civa à Madurai* publication IFI p. 16).

9. Comparer VII 29 ; la même idée donne lieu à une belle image dans *Kali*. 67 où la ville est appelée "Celle qui n'a jamais connu d'autre

inimitié que celle de la rivière qui se heurte à ses remparts." (cf. Introduction).

12. Les plaquettes d'or des ornements se retrouvent en XXI 54-56 et dans *Kali.* 51, 8, pour des parures de tête.

13-14. P.explique : "elle s'enduisent d'une pâte de santal imprégnée de fumée d'akil, après avoir ôté la pâte de santal". L'ordre du texte impliquerait plutôt que c'est la première pâte qui était imprégnée d'akil. En fait les opérations de toilette sont les suivantes : on applique, à plusieurs reprises, de la pâte de santal que l'on fait sécher (quelquefois avec des éventails spéciaux qui ont le nom de *cāntāRRi* "séchoir de santal") et qu'on enlève. Pour finir on se laisse imprégner le corps de la fumée de santal qui parfume et sèche à la fois. Et dans tous les cas il s'agit de mélanges, à base de santal (d'où leur nom de *cāntam* ou *cantaNam*) et où l'akil entre comme une essence de qualité supérieure.

15. *katuppu* est une des cinq coiffures traditionnelles, c'est un chignon de forme cylindrique ; le nom est synonyme de *kuLal.* Pour une hypothèse à tendance sociologique un peu hasardeuse sur ces cinq coiffures, voir S. Singaravelu, *Social life of the Tamils, the classical period,* Kuala Lumpur 1966, p. 82-83.

16. Il s'agit des racines parfumées du *vétiver* (*veṭṭivêr*) *Vetiveria Zizanoides, Nash.* appelé aussi *iruvêri* (skt. hrīvera ?).

17. Les parures de bain, *īraṇi,* souvent citées.

18. Ces agrafes s'appellent *kokkuvāy* (P.) soit exactement le crochet qui s'attache à la boucle (*paṭukaṇṇi*) d'un collier.

19. On polit le miroir de métal avec un mélange à base de craie.

21. P. : teint (*vaṇṇam*) =couleur naturelle ; fard (*têcu*) =la beauté artificielle ; éclat (*oḷi*) = la couleur que donnent les ébats sexuels.

22. noix d'arec pilée, mêlée aux cinq épices (*pañcavācam*) : clou de girofle, cardamome, camphre, muscade et cubèbe. Cf. *Cilap.* V 26 où sont nommés les vendeurs de ces chiques de bétel dans les rues de Maturai (*pācavar, vācavar*).

23. Il est probable que les bracelets vont par paire à chaque bras : "comme un couple de serpents épris de l'odeur du santal appliqué au corps" dont parle la *Kādambarī* à propos des *keyūra.* Voir C. Sivaramamurti *Sanskrit literature and art, mirrors of Indian Culture, Memoirs of the Archaeological Survey of India* N⁰ 73 (Delhi 1955 p. 58-59).

24. Les anneaux d'orteils sont réunis entre eux sur le coup de pied et autour de la cheville par de petites chaînes.

25. Le *yôcanaikanti* (skt. *yojana gandhī*) est censé répandre son parfum

à une distance d'un *yojana* (quatre lieues, soit selon les auteurs, de 15 à 20 Kms !). Il s'agirait du musc.

29. *bonne coulée* essaie de garder l'ambiguïté de *vaṭi* qui se réfère à la pureté du son et à la perfection de la facture à la fois.

30. Texte : redoublements expressifs.

32-35. Belle image : la foule des spectateurs constitue la berge, que les flots débordent, comme s'ils étaient encore grossis par les flots de l'amour des spectateurs dont la rivière boit les hommages.

39. Le poème en effet sera composé maintenant des bribes de conversations arrachées au bruit de la foule. On songe aux *Mimes* d'Hérondas par exemple.

40. accordée : l'accord de quinte de la flûte donne le ton aux tambours.

41. Noms de tambours plus ou moins identifiables. Sous mattari, N.Subrahmanian écrit (*Prepallavan tamil index*, Madras 1966) "A kind of musical instrument like the *Taṇṇumai* (a percussion instrument). *vide* : Mat : sound ; Mattaḷam : the basis for (that which produces) sound ; so also Mattari." S'il s'agit du *mattaḷam*, c'est un tambour horizontal à deux faces. Le *taṇṇumai* serait proprement le *cuttamattaḷam*, grand *mattaḷam* à deux faces, joué à Tanjore. (Mais cf. aussi N. Subrahmanian s. v. pour les références nombreuses : il semble que le mot soit assez largement employé, ce qui n'est pas exactement le cas du tambour avec lequel on croit pouvoir l'identifier. Mousset et Dupuis lui donnent aussi une large extension, de préférence pour les tambours à une face !). Le *taṭāri*, tambour à une face est comparé dans le *PuRam* à la face inférieure de la carapace d'une tortue ; *makuḷi* n'est pas identifié, à moins qu'en le rapprochant de *makuṭikkuLal*, la flûte avec gourde du charmeur de serpent, on y voie une sorte de tambour en forme de gourde ?? Notons que SA. l'explique par *tāḷam* c'est-à-dire la mesure et non un instrument dans son glossaire, mais que P. et SA. lui-même (!) le comprennent parmi les instruments dans leurs commentaires.

46. Comparer IX 19 ; *nayaN* le véritable amour, et non point seulement *Kāmam*.

49. Nous suivons la ponctuation de l'éd. Murray. On peut aussi lier *ilaNnaṅkai* et comprendre : "cette femme n'est-elle donc pas une femme pudique ?" ce qui revient au même pour le sens.

51. Un cœur faible : litt. brisé, troué, c'est-à-dire qui manque de fermeté et ne retient rien comme un vase poreux ou fêlé.

52. C'est-à-dire celle qui a ignoré...(P.). *coRintatu*: *coRi-* c'est "gratter, démanger" ; comprendre au sens de *cori-* "couler à foison, répandre". *Perdu ses couleurs* : c'est l'un des signes convenus pour la passion inassouvie (cf. contra, v. 21).

54. L'intégrité (*niRai*) c'est plus que la chasteté, c'est l'empire sur soi-même et le contrôle de soi, que l'amour altère. Sur une pareille réflexion relative à la faiblesse des femmes qui ne savent pas se soustraire à l'amour voir XX 86-94.
55. P. dit que le jeune homme apprécie combien ces seins et ce collier de perles vont bien ensemble !
57. *Fée* : *aṇaṅku* cf. supra et I, note 1; allusion implicite à sa nature de "Mohinī" selon les croyances populaires.
58. Comparer IX 39-40, la jalousie de Va*ḷḷ*i.
65. Parole de conciliation ; litt. supportable, avec qui l'on puisse agréer, et se mettre d'accord ; mots injustes : *vaLu* : faute. On se souvient qu'il ne faut pas d'excès dans la fâcherie cf.VI 96-98.
66. Boudeuse et fâchée, les deux premiers degrés de colère dans les querelles amoureuses. Cf. note à VIII 53.
67. *S'expliquait* : terme "technique" : dissiper les soupçons, clarifier les doutes, justifier sa conduite pour faire cesser la bouderie; cf. VII 37.
68. Cf. XI 55 ; l'expression est un peu recherchée pour désigner une eau colorée et parfumée à base d'essences végétales.
69-70. Le sang, c'est l'eau colorée, mais la blessure ne vient pas du projectile, mais des yeux de la belle, pareils aux flèches de KāmaN; cf. X 97-98 et XI 123.
74-75. Généralisation et amplification. Pour la clarté, P. a ajouté dans son commentaire le mot *cêrntāḷ* (elle s'unit à lui), après "...se dissipa". Toute la phrase suivante est ainsi libérée de l'anecdote pour s'ériger en maxime générale : la Vaiyai, aujourd'hui et toujours, est capable de susciter toutes les unions. C'est plus satisfaisant, mais le texte ne permettait pas à lui seul cette traduction-ci. Comparer VI 105 s., X 69-70 et note.
77-80. Longue énumération de plantes, dont P. précise qu'il s'agit de métonymies pour les fleurs correspondantes.
77. *mallikai* est le jasmin ordinaire, *mauval* le jasmin d'Arabie ; *caṉpakam* : *Michelia Champaca L.*.
78. Quatre variétés de nymphéacées, respectivement analogues à *Nymphaea alba*, *Nymphaea coerulaea*, *Nelumbo nucifera*, *Nymphaea rubra*, si l'on tient à les différencier, car ils sont à peu près interchangeables, chaque nom étant lié à plusieurs couleurs selon les contextes.
79. kullai=veṭci=*Ixora coccinea* ; vaku*ḷ*am=makiL=*Mimusops elengi* ; kurukkatti=*Hiptage madablota* ; pātiri=*Stereospermum suaveolens*.
80. nākam : *Calophyllum inophyllum* ; naRavam : *Atalantia monophylla* ; curapuNNai : *Ochrocarpus longifolius*, Benth. et H.K.f.

81. litt. : ses berges sont la proie de tourbillons (qui les érodent).
82. *Magique* : *māl*, qui a ici le sens de : qui crée la māyā (glosé *mayakkam uṭaittāna* in *Pu. Ve.* 308, et *mayakkattai ceyyum* ibid. 320, deux passages où l'idée de noirceur est exprimée par d'autres mots que *māl*.) Se reporter à l'étude du nom de Tirumāl en introduction.
87. piṇṭi : *Saraca indica*. cf. *Muruku*. 31 : "les fraîches pousses brillantes de *piṇṭi* emplissant ses belles oreilles."
88. des anneaux de type *kuṇḍala* rougis au feu.
90-91. Geste souvent décrit : les anneaux glissent au poignet, dans le mouvement du bras qui rectifie la chevelure. Mais le geste, qui découvre la poitrine, a une implication : il ne peut s'adresser qu'à celui qui a des rapports intimes avec cette femme. C'est pourquoi P. dit qu'il est "un geste chargé de sens." C'est en fait le geste essentiel vers lequel toute la phrase s'acheminait. Il faut comprendre les v.87-92 comme une épigramme amoureuse, voisine de celles que les anthologies sanskrites classent sous la rubrique *anurāga*. Pour la clarté de l'allusion, on en rapprochera celle-ci, du *Subhāṣitaratnakośa*, dans la traduction de Daniel H.H. Ingals :

> The slender maid turned sideways, stretching up her arms,
> her fingers knotted in the chignon of her braid ;
> and thus revealing the corner of her eye,
> her cheek and half her breast,
> she cast bright glances that might be taken
> for a garland of bright waterlily petals.

(*An Anthology of sanskrit Court poetry*. *H. O. S.* 1965 n⁰ 509 p.186)
Mais à la différence du texte skt. cité, il s'agit de suggérer exactement cela, sans le dire, tout comme dans ces lignes du *Cīkāḷattippurāṇam* (*kaṇṇappac.* 40) que cite SA. "Regardant la beauté de ses parures, un jeune homme dit à une jeune femme aux yeux peints en noir : "La fleur chargée de suc qui est sur cette branche, ô toi, la belle, pourras-tu l'atteindre et la cueillir ?" A peine eut-il dit, qu'elle fut prise de honte."

மைய கண்ணியொர் மங்கையொ ராடவன்,
கைய டிக்கவின் காணிய மாதுநீ,
செய்ய விச்சினைத் தேமல ரெட்டுபு,
கொய்ய வல்லகொ லென்றுறலுங் கூசினள்

93. Les joyaux viennent des bijoux de ceux qui se sont baignés; cf. XVII 41.
94. L'inondation des paroles, comme celle de la Vaiyai atteint la ville de Maturai.

96. Compétition des femmes entre elles, par leur beauté.
97. *takaram* cf. v. 6.
99. *āṅka* est une cheville (là).
100. Procédé inusité et justifié sans doute par la mélodie : la répétition "signe de pluralité" (P).

C'est l'un des rôles de la suivante que de décrier l'amant ou de lui adresser des reproches. Ici cet éloge de la Vaiyai suggère au héros oublieux toutes les joies dont il se prive en différant son retour.

A cause de son nom, l'auteur de ce poème, NalvaLutiyār, est considéré comme appartenant à la famille des rois pāṇḍya (vaLuti) ; en fait, on ne sait rien de lui.

XIII

TIRUMĀL

1-6. Invocation liminaire à Māl (v.6) défini par des attributs que nous avons déjà rencontrés dans les poèmes I à IV : la tiare, le pītambara (cf. I, 10) la guirlande de basilic, l'étendard au Garuḍa, le disque.

1. Le vêtement est compris au sens du *pītambara* par P.

2. Soleil des ténèbres : comprendre ce composé, dit P., comme *nôy maruntu* "remède de la maladie", c'est-à-dire le soleil qui dissipe les ténèbres, ou qui apparaît dans ou sur les ténèbres. Pour l'image voir I, 10 et parallèles cités par SA., auxquels on peut ajouter, pour le vers suivant surtout, une comparaison royale assez voisine. Kālidāsa rapproche en effet le roi des Pāṇḍya du mont Himālaya : ses guirlandes de perles sont les cascades, sa poitrine d'ocre sombre est la montagne rougie par le soleil levant. Notons que P. dans son commentaire précise aussi qu'il s'agit du soleil levant (*iḷa ñāyiRu* ; cf. P. sous V 12). "Voici le roi des Pāṇḍu : il a fixé sur son épaule des guirlandes de perles, qui retombent sur sa poitrine ointe de santal jaune : on croirait voir, avec sa cime que le soleil naissant rougit, avec les torrents qu'il profuse, le roi des montagnes en personne." (*Raghuvaṃśa* VI 60, traduction L. Renou).

3. La guirlande de basilic, d'un vert bleuté, s'oppose à l'éclat de la cascade, mais en même temps elle est sur la poitrine de Māl comme une cascade sur le flanc de la montagne : c'est le contraste souligné qui crée le rapprochement.

5. Autre contraste : le disque redouté par les asura (cf. I 58 ; II 48 ss ; IV 9) est au contraire symbole de grâce pour les deva. C'est pourquoi on le compare à la pleine lune (cf. invocation finale de III v. 94).

7-9. Comparaison classique : la conque et le disque sont les deux luminaires, le soleil et la lune, apparus de chaque côté du ciel. Cf. Kampar (*tiruvavatār*. 13) "Brandisssant des deux côtés les deux luminaires.. il apparut assis sur le garuḍa".

இருசுடர் இருபுறத் தேந்தி. . . . . .
வருவபோல் கலுழன்மேல் வந்து தோன்றினன்

10. Sens proposé par P. A cause de l'ambiguïté de *varai* (séjour ou montagne) et de *tiru* qui peut désigner Lakṣmī, ce vers a un double

sens : ta poitrine où siège Lakṣmī cf. I 3. La ressemblance entre ce passage et celui du *Cilap.* XI 35-56 qui décrit le Viṣṇu couché de Vêṅkaṭam est assez frappante.

13. P. qui sait que le Vaikuṇṭha est le paradis de Viṣṇu restreint à lui seul le droit d'y siéger. Mais on peut aussi bien admettre qu'y demeurent tous ceux qui, ascètes et dévots, en ont reçu la grâce, et au moins l'entourage de Viṣṇu.

On prie Tirumāl par ses mains et par sa poitrine, symboles de générosité: cf. Com. sous *PuRam* 155, 8 : la poitrine est source de dons.

14-18. Le Sāṃkhya classique, une fois encore (cf. III) va rendre compte de cette énumération. Tirumāl est à la fois les cinq sens d'aperception sensible (buddhīndriya) et les organes correspondants. Il est aussi les cinq éléments (mahābhūta) perçus respectivement par un seul, puis deux, puis trois...sens, parce qu'évolués respectivement d'un, deux, trois...éléments fins (tanmātra) correspondant aux cinq buddhīndriya. L'éther est perçu par l'ouïe, le vent par l'ouïe et le tact, le feu par l'ouïe, le tact et la vue, l'eau par l'ouïe, le tact, la vue, le goût, la terre par l'ouïe, le tact, la vue, le goût et l'odorat.

24. Nature originelle : *mūlam* i. e. mūlappakuti dit P., sens choisi conforme au sāṇkhya aussi, et dans laquelle, ajoute P., s'équilibrent les trois *guṇa.* Comme sous III 77-79, P. veut être complet et méthodique dans son exposé philosophique. Il ajoute donc ici : comme *sattva, rajas* et *tamas* sont impliqués par *mūlam* (dont ils sont parties et qualités), les *guṇa* impliquent à leur tour ignorance et connaissance, souffrance et joie. Puisque le *dharma* (*aRam*) est cité, son contraire, la faute (*pāvam*), est aussi impliqué !

26-29. Description de Viṣṇu Śeṣaśāyin, couché sur le Serpent au milieu de la mer de lait (contraste avec sa propre couleur sombre), dormant du sommeil lucide du Yogin. Cf. I *début* et le passage déjà cité du *Cilap.* XI 37-40.

30-33. Balarāma et sa charrue meurtrière. Il est ici "Celui à la charrue au soc cruel" dont parle *Kali.* 36, 1, et le mouvement de sa marche victorieuse est souligné par le rythme particulièrement rapide et saccadé de cet *arākam* (voir introduction) où les syllabes brèves se pressent et assonnent. Ceci n'est guère traduisible. Noter que le nom de Halāyudha (armé de la charrue) est appliqué à Viṣṇu dès *Mbh.* (13,149,73).

34-36. Dernier avatāra cité : le Sanglier qui sur sa défense a stabilisé et rasséréné la terre (cf. II 30-35). La terre est appelée *quadruple.* L'éditeur de l'éd. Śaiva-Siddhanta y voit une allusion aux quatre

régions tamoules : *kuRiñci* (montagne) *mullai* (forêt) *marutam* (plaine) *neytal* (littoral). Mais on sait que ces régions sont plus souvent cinq, car il s'y ajoute *pālai* (désert), et d'autre part la terre est divisée en quatre depuis le *Veda* et entourée de quatre océans. C'est plus probablement à cela que se réfère l'expression.

Les ornements des défenses du Sanglier sont assez curieux. Il faut comprendre que sa défense est "couronnée" de plaques d'or incrustées, formant une sorte de fourreau. On peut songer aux ornements en usage aujourd'hui encore pour les cornes des boeufs. Mais dans le *Bhāgavata purāṇa* III 13,40, une image suggère une autre représentation possible, un bijou baroque mais très plausible ici. Le Sanglier y est ainsi apostrophé : "cette terre avec ses montagnes portée au bout de tes défenses brille comme le lotus avec ses feuilles porté au bout de ses défenses par le grand éléphant qui sort de la forêt."

38. Śrīpati, Tirumāl est maître et distributeur de toutes les richesses (cf. *Viṣṇu sahasranāma* śl. 77-78).

39. Garuḍa (cf. IV 40-49) ; *à plusieurs couleurs* : voir Salim Ali, *The book of indian birds*, 7e éd. Bombay, 1964, p. 71, The Brahminy Kite, *Haliastur indus* (Boddaert) et la description de l'Abbé Dubois (*op. cit.* II p. 433-34) "Le plumage du corps est un marron lustré ; celui de la tête, du cou, de la gorge et de la poitrine est blanchâtre ; les tuyaux des plumes sont d'un noir luisant ; les pieds sont jaunes et les ongles noirs." L'Abbé le désigne sous le nom d'aigle du Malabar et toute sa description serait à citer.

40. Rapprocher III 62 "*ê*". *êval* est synonyme ici de *ôtal* (P). qui s'applique à la psalmodie du Veda.

42. Cinq équivalences traditionnelles du teint noir de Tirumāl cf. II 52 et IV 6-7.

44-45. Respectivement : la conque et le veda symbolisent la grâce, la foudre et le tonnerre symbolisent la colère. On notera que le poète parti d'une comparaison à cinq termes (v. 42) descend à quatre, puis continuera jusqu'à un seul, reprenant ainsi en descendant, le mouvement ascendant des vers 17-22.

46-47. Expression recherchée. Le texte est particulièrenent sonore, et l'on joue pour exprimer les trois moments du temps sur l'image de la fleur suggérée par *mukiL* (éclore), bien que *muṭintatu* exprime ordinairement le passé sans plus évoquer l'image de son sens propre (ce qui est fermé). Une autre image est aussi impliquée : les trois enjambées du Nain sont transposées ici de l'espace dans le temps : c'est en effet le même verbe dont on se sert (*kaṭṭantu*, traverser) ; l'idée de ces enjambées prodigieuses suggère celle des

anneaux de bravoure, attachés au mollet en signe d'héroïsme, pour marquer ainsi plus de grandeur que ne le ferait l'expression ordinaire de "l'ombre des pieds" ; les trois dimensions du temps ne sont pour Tirumāl rien de plus que ne l'étaient les trois mondes. Nous suggérons une autre traduction pour garder le caractère assez pompeux du passage ; bien que celle-ci ne soit pas très littérale, elle serait fidèle au sens.

Passé, Présent, Futur, les trois, Tu les transcendes,
Héros, le temps s'écrase à l'ombre de tes pas !

48. Deux actions : le bien et le mal; cf. *KuRaḷ* 5. Comparer "l'unique voie" de IV 2.
49. La protection (P.).
50. Comparaison fréquente et qui porte sur la couleur (P.). Tirumāl a le teint rouge du lotus. Outre un rapprochement purement formel avec *Maturaik.* 248-9, (épanoui sur les feuilles, le lotus éclatant à tige épineuse), SA. cite *Takka.* 278 com. ("feuille pareille à la clarté du teint de Mahāviṣṇu"), *TiruvāymoLi* 9, 7, 3 ("son teint pareil à la feuille du lotus"), *Cilap.* 17, *āycciyar kuravai* (KariyôN rouge de la bouche, des mains, des pieds, des yeux) etc...
55. Comprendre : pour écouter (même les appels muets de) tes dévots, pour les comprendre et pour leur donner la grâce de la vertu tu es rempli de finesse.
56. Respectivement : affection à l'égard des sacrifices védiques (*Vêḷvi*, yāga) et colère contre ce qui le mal (*maRam*) contraire de la vertu (*aRam*)
57. Cf. IV 10 et I 6. Eléments de litanie, sur les attributs connus.
59. *S'attache* : à la fois se trouve et demeure par élection : c'est la plante favorite de cette poitrine (cf. *PuRam* 33, 13 et com. : "guirlande non fleurie, entremêlée de feuilles vertes").
60. Guirlande de deux couleurs : le vert du *tulasi* et le rouge des *veṭci* (*Ixora coccinea*).
63-64. Répétitions expressives pour marquer la durée. On notera une fois de plus que la dévotion présente est déjà une grâce, fruit des mérites antérieurs et qu'elle ne peut rien souhaiter d'autre que de se survivre cf. XV *fin.*

On ne sait de l'auteur que son nom et, sur lui, que ce qui est suggéré par des rapprochements purement formels à propos de son nom (un ELuni est fils d'AtikamāN neṭumāNañci...)

XIV

CEVVÊL

Ce poème, le plus court, est aussi le plus surprenant, car bien que consacré à Cevvêḷ (MurukaN) il est en fait conçu comme les poèmes à la Vaiyai. Ce n'est pas une prière véritable, mais une prière-prétexte, par laquelle la suivante, sous le semblant d'une invocation à MurukaN décrit l'arrivée de la saison des pluies, symbole du retour du héros, sur le sort de qui sa maîtresse s'inquiète.

2. Figure de style fréquente : le lieu de l'action est cité comme agent de l'action : les lacs épanouissent leurs fleurs. P. emploie assez souvent la même phrase pour définir cette figure : "l'action d'une chose qui se déroule en un lieu est reportée sur ce lieu" (v.g. sous XIII 55).
3. kaṭampu, *Barringtonia racemosa* cf. supra.
4. P. explique qu'on peut prendre ici indifféremment *paṇṇai* comme *paṇ* (*ai=pakutipporuḷ vikuti*, c'est-à-dire suffixe explétif).
5. Résident à tes pieds : les dévotes de MurukaN cf. VIII 43.
5-6. Image très courante. Par souci d'uniformiser l'expression P., dans son commentaire, inverse l'ordre du texte, ce qui paraît en effet plus logique: les bambous sont pareils aux épaules... car ce sont les éléments de la nature qui sont humanisés ici. Mais l'ordre du texte étant différent, nous nous sommes tenus à lui.
7. *vākai* : *Albizzia* ; une mimosée qui a beaucoup de variétés différentes. On trouvera dans le *Kareikkalammeiyar* de Kârâvêlane, une représentation de l'*Albizzia Lebbeck* (Benth.) (Public. IFI, 1956 planche 30). Rien n'assure qu'il s'agit ici *exactement* de la même variété. Même comparaison *KuRun.* 347 : "les fleurs parfumées sur les branches des jeunes *vākai* apparaissent comme la crête des paons."
8-9. SA. donne des exemples d'interprétation analogue du chant du coucou (kuyil), mais non du paon. Seulement il s'agit d'évoquer ici la saison des pluies, et celle-ci s'accompagne du chant du paon qui danse pour accueillir la pluie et dialogue avec le tonnerre. Le même thème se retrouve en sanskrit (vg. *Ṛtusaṃhāra*, *atha varṣa*, str. 6 et 19 ou *Subhāṣitaratnakośa* n° 222, 236, etc..)
10. *koNRai* : *Cassia fistula*. A suggéré une belle image à Āṇḍāḷ, désireuse d'être accrochée au cou de Kṛṣṇa comme une guirlande d'or. Pour cela "Je me suspends (dit-elle) avec les guirlandes de fleurs d'or

des *koNRai* de Māliruñcôlai aux jardins où les kampu s'épanouissent; je ne sais quand rejoindre cette belle face qui souffle dans la conque ni quand entendre le bruit de la corde de son arc." (*Nācciyār tirumoLi* 9, 9).

கோங்கல ரும்பொழில்மா லிருஞ்சோலயில் கொன்றைகள்மேல்
தூங்குபொன் மாலைகளோ டுடனுய் நின்று தூங்குகின்றேன்,
பூங்கொள் திருமுகத்து மடுத்தூதிய சங்கொலியும்
சார்ங்கவில் நாணெலியும் தலைப்பெய்வதெஞ்ஞான்று கொலோ !

11. *vêṅkai*, *Pterocarpus marsupium*. Ses fleurs sur le noir des rochers sont comparées aux taches jaunes sur la fourrure du tigre (*KuRun.* 47) et les éléphants les attaquent (cf. *Kali.* 38); les mères effraient leurs enfants pour faire cesser leurs pleurs, avec la menace du tigre. Noter que la floraison des *vêṅkai* est aussi une saison propice aux mariages (cf. *NaRR.* 206).

14-17. *Kāntaḷ* : *Gloriosa superba* ; *tôNRi* (v. 16) = *ceṅkāntaḷ* plante très voisine, d'un rouge intense utilisé encore aujourd'hui pour colorer les ongles; admettre donc que les premières sont blanches ici. (car les *kāntaḷ* sont blanches ou rouges) pour le contraste des couleurs. Ce sont des lianes qui lancent des vrilles.

17. La flore est en effet celle de *kār* (mi-août - mi-octobre); cf. plus haut le cri du paon qui appelle.

18. Comparer *Akam* 59, 10 : "longue lance à feuille éclatante qui a détruit la race de Cūr". Comprendre : Cūr et les siens cf. V 5-7 et note.

19-20 La fumée d'encens comparée aux nuages blancs. cf. X 123-125 et réf. ad loc. *Cūḷā.*, *nakarac.* 6 : "L'épaisse fumée s'élevant de l'*akil* danse avec les nuages". Ici allusion au culte rendu à MurukaN.

21. *Epanouissement* : litt. la fleur (*pū*) mais au sens abstrait de *bhoja* (*nalam* dit P. et une var. *nayam* : l'affection vraie) c'est-à-dire la jouissance et le bien-être.

22. Comme en tamoul, *vainqueur* convient aux deux genres, et l'ambiguïté du texte est ainsi conservée. P. pense qu'il s'agit de la victoire de Vaḷḷi sur les autres femmes par sa beauté. Il comprend les 6 faces et 12 bras d'ARumukaN au sens d'une épithète d'accompagnement et remplace la désinence instrumentale *-āl* par *-oṭu*. En fait, tout en acceptant la victoire de Vaḷḷi (à cause aussi du parallèle de *Kali.* 3, 5 cité par SA. et non 31, 5 comme il est imprimé par erreur) on peut penser que cette victoire tient à la grâce de son époux et garder le sens normal de la désinence *-āl* du texte.

23. *eLi* (=*eLuvi*) litt. en faisant s'élever (un son); désigne ici l'accom-

pagnement du chant par le luth. Sur l'emploi du luth voir *Mūvarulā* édition de la Swaminathaiyar Library Madras 1957 sous les références de l'index s.v. *YāL.* Textes importants.

24. MurukaN est le dieu des amants réunis et des autres cf. VIII 102-105, et le 24ème chant du *Cilap.* passim, surtout *in fine.*

25-26. Référence à la crainte inspirée aux deva par MurukaN Cf. V 50-56 et introduction.

27-28. Passage particulièrement clair pour la définition brahmanique des *antaṇar* : ce sont les *dvija* qui reçoivent par l'investiture du cordon (upanayana) leur seconde naissance et leur deuxième nom. Pour leur âme compatissante voir *KuRaḷ* 30. Sur leur vertu, au sein des pratiques védiques voir *Muruku.* 95-96 et Fr. I 18-21 et notes. Cependant, dans *A History of Tamil Literature with texts and translations From the Earliest Times to 600 A. D.* Annamalai, 1967. J. M. Somasundaram Pillai recueille (p. 169 s.) une traduction anglaise du poème XIV par S. Natesan, où les vers 25-28 sont ainsi rendus : "O Puissant One whom on the very day of Thy birth five Devas feared : born twice, named twice, Thou of gracious heart dwellest in the Law of the peerless sages." Nour ne croyons pas à l'interprétaion de *añciya* par "*cinq*" au lieu de "*crainte*" au v. 26 ; mais il est grammaticalement possible de rattacher à MurukaN lui-même les épithètes du v. 27 que nous avons attribuées aux *antaṇar*, en nous fondant sur le sens et les associations d'idées les plus vraisemblables à notre avis. P. reste, à la rigueur, aussi ambigu que le texte lui-même, mais si nous nous trompons, c'est avec la majorité absolue des commentateurs modernes, y compris SA. (cf. son lexique: "*irupeyarantaṇar*, 14 : 28")...

29-32. Véritable prière du dévot (cf. XIII 63-64 et note) : demander la faveur de l'adoration perpétuelle de Dieu préférée à la jouissance du paradis. Ainsi le poème s'achève en poème proprement religieux et cependant, P. le note lui-même, des vers comme 8-9 ou 23-24 sont des allusions précises au retour de l'amant, comme le suggère le thème indiqué au terme de ce poème.

Malgré son nom vishnouite, KêcavaNār a chanté MurukaN. On ne sait rien de lui.

XV

TIRUMĀL

Ce poème est consacré à louer Tirumāl en tant que Dieu de la montagne de Tirumāliruñcôlai, à une quinzaine de kms. au nord de la ville de Maturai, dans la chaîne de collines appelée les monts d'ALakar, où se trouve encore aujourd'hui un temple vishnouite important (cf. introduction). La montagne est aussi appelée MāliruṅkuNRam, et c'est ce dernier nom attendu pendant 14 vers qui reviendra souvent comme un refrain dans le texte, toujours dans une position qui le met en relief. Le poème débute par une sorte de compétition de plus en plus stricte entre les montagnes, qui ne laisse finalement subsister pour la première place que celle qui abrite Māl et Balarāma.

1. On peut hésiter pour le rattachement de ce vers entre l'ensemble des montagnes, ce qui semble plus correct, et le seul *cakravāla.*
2. Le *Cakravāḷam* (skt. *cakravāla*)*:* chaîne de montagnes mythiques qui entourent l'orbite terrestre et limitent la venue de la lumière et de l'obscurité. On notera que les termes de référence du poète appartiennent aux grands thèmes des purāṇa.
4. Cf. v. 1 : les chantres ne sont pas toujours à la hauteur de leur sujet. Comparer : "le Chef rempli d'une gloire dont les bornes sont inconnues aux poètes, inconnues à la terre" (*PuRam* 21, 1-2).

புலவரை யிறந்த புகழ்சா ருென்றல்
நிலவரை யிறந்த குண்டுகண் ணகழ

5. *āṅku* : cheville (P.).
6-7. Les montagnes sont communément sources de richesse, soutien du monde. Elles donnent l'eau, les métaux et les pierres précieuses, etc... (v.g. *Harivaṃśa* 220) et les richesses du Malaya décrites dans la *Kāvyamīmāmsā* XVII 19-22).
8. Ce sont les *kula-parvata* ou *kula-giri*, sept montagnes principales pour chacun des continents, selon la géographie des purāṇa (cf. bibliographie donnée in *Kāvyamīmāmsā* trad. Renou-Stchoupak p. 242 n. 58). Toutes les épithètes sont ici extrêmement conventionnelles : les montagnes sont le séjour favori des dieux, elles ont des flancs fleuris et les nuages reposent sur leur tête (v.g. Daṇḍin *Kāvyādarśa*, *Parricch.* I, 98 et références données par SA.)

11-13. L'association des deux frères, Kṛṣṇa et son aîné Balarāma, le premier au teint sombre et vêtu de blanc et d'or, le second au teint clair et vêtu de noir est rarement posée aussi clairement. Mais la culture sanscrite imprègne ce passage (on l'a vu plus haut déjà). En effet, l'union de la parole et du sens est un concept grammatical central et essentiel en sanskrit : "Śabdārthau sahitau kāvyam", dit Bhāmaha I, 16. Sur ce point voir le Ch. VIII "Sāhitya" de *Bhoja's Śṛṅgara Prakāśa*, par V. Raghavan (éd. 1963 Madras) notamment p. 102-105 pour les métaphores auxquelles cette union de Śabda et artha a donné naissance. La plus célèbre est sans doute l'invocation à Parameśvara et Pārvatī qui ouvre le *Raghuvaṃśa* : "Comme le Verbe et le Sens, vous êtes tout mêlés l'un à l'autre; ainsi je vous salue, moi qui veux m'arroger et le Verbe et le Sens, ô parents du monde, Pārvatī, Maître Suprême." (I, 1 trad. L. Renou).

L'autre image : l'association de la mer et du rivage (*kāNal*, qui signifie aussi mirage, désigne le rivage, les jardins sur le rivage et les lagunes) se retrouve, à propos des mêmes dieux, par ex. : "Comme MāyavaN et son frère aîné, ne vois-tu pas la mer mugissante et le sable blanc qui jouxte la lagune" (*tinaimā.* 58) ou "Comme VāNavaN avec sa haute tiare incrustée de gemmes et son frère aîné apparaissent la lagune et la longue mer éclatante de beauté" (*yā. vi.* 78, *Ilakkaṇa viḷakkam* 738). Références de SA.

13. kallaRai : qui bat les rochers, ou, qui frappe avec le bruit "*kal*" (*kaleNa* dit P.); *kal* a les deux sens. En faveur de P. cf. la mer mugissante in *tinaimā.* 58 (cité supra) et ici v. 36 et note.

14. Même expression *Cilap.* XI 105; la septième série de la 10ème centurie du *TiruvāymoLi* est, entre autres, consacrée au dieu de Tirumāliruñcôlai, "la couronne du Sud" (X, 7, 4).

16. Cf. XIII 12-13 et *KuRun.* 101, 2 : "le monde des immortels, d'accès difficile"; *vīRu* : merveilles, excellence et singularité à la fois.

17. Le terme *Cilampa* implique non le fracas, mais le tintement de *tous les instants* que font les *cilampu* anneaux de chevilles creux avec de petites pierres à l'intérieur.

20. *marām* : glosé kaṭampu blanc, *Barringtonia racemosa* : guirlande blanche de Balarāma.

21. Baladeva, associé à Ādiśeṣa cf. I début, notes *ad loc.* et introduction; au lieu de lire *arā aṇar* avec un simple -v- de liaison, comme l'éd. Murray (=aux têtes *dressées*) nous lisons *ara-vaṇar* (aux têtes *inclinées* qui se recourbent et se penchent au dessus de lui).

22. CilampāRu, la rivière qui coule au flanc des collines d'ALakar jusque derrière le temple actuel, célébrée par les ALvār et citée déjà dans le *Cilap.* XI, 108 dans les descriptions de la montagne

qu'on traverse pour rejoindre Maturai quand on vient du nord. Voir introduction et aussi le *Sthala purāṇa* de *Tirumalirunjolaimalai* de K. N. Radha Krishna (Madura 1942 p. 240-242) sur l'origine mythique de la rivière.

23. C'est clair, son nom complet est Tiru-māl-iruñ-côlai-malai. S'il fallait traduire, on pourrait hasarder "la montagne des sombres bocages du Fortuné noir"...

24-26. Allusion à la gloire des amours clandestins : minuit est l'heure particulière de *kuRiñci* (la montagne) dans la poétique amoureuse qui fixe pour chaque région le moment favorable. Sur la montagne comme lieu de rendez-vous pour les rencontres nocturnes (*iravukkuRi*) voir VI 52 ss. et introduction et *Tolk. Akatt.* 6 "les poètes disent que la saison froide et la minuit appartiennent à la montagne".

27. Kṛṣṇa porteur du pītambara, uni à Baladeva. Noter que si ce dernier est associé à son cadet, il n'est pas pour autant le dieu pincipal de cette montagne et il ne faut peut-être pas s'étonner de ne pas retrouver aujourd'hui la trace de sanctuaires qu'on lui aurait consacrés.

28. Comparaison doublée d'une métaphore : le vêtement d'or est sur Kṛṣṇa comme sur les ténèbres le Soleil levant, désigné par ses attributs, éclat modéré et fraîcheur (c'est-à-dire chaleur modérée aussi !)

29. *émanent* : *kamaL* c'est en effet le parfum, et par conséquent ce qui se diffuse (cf. *PuRam* 50, 13-14).

30. Comparer XI 22 et note *ad loc.* sur *nīlam*.

31. *Ceyalai*, autre nom de *piṇṭi*, l'arbre aśoka, *Saraca indica*, aux fleurs d'or. P. déclare qu'il est comparable au vêtement de Māl par référence aux *nīlam* qui représentent sa couleur. Les fruits sont les joyaux de sa tiare !

32. *vêñkai* : *Pterocarpus marsupium* cf. XIV 11.

36. tumultueuse, ou (entourée) par la vaste mer, le mot *kali* ayant le double sens de "mer" et de "faire du bruit".

34-37. P. pense que le renom de Tirumāliruñcôlai s'étend de toute antiquité à toute la terre; il est donc normal de s'y rendre. En fait la dernière série de la deuxième centurie du *TuruvāymoLi* est un véritable *TirumālāRRuppaṭai* consacré à ce sanctuaire et sa lecture éclaire les vers 36-37. Mais il suffit de penser à sa montagne pour que vienne en nos coeurs le dieu qui y réside : "A peine ai-je dit Tirumāliruñcôlai que Tirumāl est venu remplir mon âme ..." (*TiruvāymoLi* 10, 8, 1).

30. Littéralement, le jasmin nous montre une conduite qui suit un ordre régulier (muRainikaLvu). Puisqu'il est un symbole de chasteté. P. conclut naturellement qu'il s'agit ici de la conduite des femmes. Çf. D. Nattarajah *The mullai and the tulaci as symbols of chastity*,

communication I.A.T.R. Kuala-Lumpur 1966, et la référence donnée à *Cīvak.* 684 où *mullai* est employé au sens physique de chasteté. Mais il ne serait pas impossible de soutenir que la conduite régulière est ici simplement celle des saisons et que la floraison du jasmin indique, comme ensuite le chant du coucou et la chute des feuilles, le retour de la saison des pluies (cf. *Ṛtusaṃhāra* II 25).

40. *D'une si belle eau*: l'épithète *nal nīr* signifie "de bonne qualité", et on peut la rattacher assez platement à *ciNai* (branche); *nīr*, c'est l'eau mais *nīr* (=*nīrmai*) c'est aussi l'éclat (*oḷi*) du joyau dans *Neṭunaḷ.* 130, d'où le jeu que nous nous sommes permis sur le double sens *d'eau* en français, car nous considérons qu'il vaut mieux rattacher *nal nīr* aux jeunes paonnes.

41. *kuruku* : *Ficus infectoria*, Roxb., grand arbre à feuilles caduques et racines aériennes et dont les pluies font tomber les feuilles.

42. Pour la musique vocale accompagnée, la flûte donne le ton et les cymbales la mesure (*tāḷam*) (P.).

44. Musique qui monte de la montagne; en tamoul *cilampiN cilampu icai*, expression à écho permise par le double sens de *cilampu* "résonner" et "montagne". P. dit que ce sont les grottes qui font un effet d'écho. Celles-ci sont bien dans la montagne (cf. *Tirumāliruñcolaimalai sthala purāṇa*, op. cit. p. 236-237), mais pas dans le texte !

45. Tirumāl tue les *avuṇar* sans recourir comme eux à la ruse. C'est le sens de *kaṭantu* cf. I 26 et note *ad loc.* et *PuRam* 8, 5 où *kaṭantu* est glosé : *vañciyātu etirniNRu kollum* (tuer en affrontant sans traîtrise).

46. *Belles* (épouses) : littéralement, celles qui sont bien ficelées ! (*taiyal*).

48. Les gestes de l'adoration face à IruṅkuNRam : comparer *Tiruvêṅkaṭamālai.* 13 : "Vêṅkaṭam que l'on contemple en l'adorant avec son corps (*aṅgaṇyāsa*), face à sa direction".

40. Cf. IV 60-61 *puvva* pour skt. *pūrva*, prakritisme (P.).

50. trois équivalences connues cf. II 52 etc...; le joyau qui crée la confusion (*mayaṅku*).

52. Souffrance : celle due à la naissance (P.).

54. Vāsudeva (rattacher à lui les cinq armes énumérées après le bâton (58) jusqu'à l'épée (P.).

55-57. Baladeva cf. I 5 ss. et note; il s'y ajoute 58: la massue de Baladeva étant célèbre dès le *Harivaṃśa.*

56. Bel étendard ou étendard d'or, les deux sens sont possibles.

58-61. *Pañcāyudha* (SA.) : le disque, la conque, l'arc et les flèches, l'épée; le *vaṭṭam* que P. glose *pārāvaḷai*, arme de jet, peut-être bâton courbé comparable au boomerang devrait alors être tenu pour équivalent de *daṇḍa*, identification possible selon le *Piṅkala nikaṇṭu* qui en fait (1560) un bâton recourbé qui tournoie quand on le lance (*cuṭaR-*

paṭai). Les taches d'une épée sont signe de vieillesse et sont tenues pour vénérables. Ainsi les vers 54 à 61 mêlent les attributs de Vāsudeva et Baladeva, prolongeant l'union indissociable énoncée dès le vers 11 à leur propos. L'invocation finale les réunit dans une même prière aussi.

63. Désireuse de son propre bien (P.). En effet les prières des Sages ont pour objet leur propre gloire cf. *Tiruvācakam* III 61-62 : l'humble adoration des célestes à Śiva est payée de retour par les hommes qui les honorent.
64. Notre chant est tel que le chant du *Veda* : cf. III 10-11, 27-30, 62 etc.
65. Comparer XVII 5-7 et les textes cités plus haut du *TiruvāymoLi*.
66. Tirumāl et Baladeva.

L'auteur, IḷamperuvaLuti, est souvent identifié au poète de *PuRam* 182, jeune membre de la famille des Pāṇḍya (vaLuti) et qui s'est noyé dans la mer; on en rapproche aussi le PeruvaLuti qui a écrit *NaRRiṇai* 55 et 56.

XVI

VAIYAI

1. Ce poème, placé dans la bouche de la suivante est une évocation discrète des fredaines du héros avec une courtisane à l'occasion des jeux dans la crue de la Vaiyai. Il devra comprendre qu'en représaille, sa belle lui refuse l'accès auprès d'elle. *Son Altesse* : tôNRal, titre d'un quelconque roi Pāṇḍya impliquant grandeur et vieille race. La générosité des rois fait l'objet de nombreux poèmes d'éloges du *PuRam*. Il est normal de la retrouver ici comparée à la prodigalité de la Vaiyai. Mains généreuses : litt. avec la force ou la générosité (*vaṇ=vaḷ*) dans ses mains.
2. Même image pour les nuages que XV 9-10 ; le poivrier et le santal sont nommés ensemble parce que le premier pousse en prenant appui sur le second, cf. *Akam* 2,6 : "le santal qui fait se dresser le poivrier ne s'élève pas lui-même au-dessus".

கறிவளர் சாந்த மேறல் செல்லாது

4. P. ajoute l'eau de la crue comme un terme nécessaire à l'intelligence du texte : c'est l'agent de cette détérioration des berges.
5. *mattaka* (skt. mastaka) *nittilam* : ornement de perles porté sur la tête au-dessus du front, de forme arrondie, et qui pend sur ce dernier (cf.*Kali*. 81, 3-4). C'est peut-être ce qu'on appelle aujourd'hui *cuṭṭi* et il se distinguerait en ce cas du *muñcam* du v.7 en ce qu'il pend davantage sur le front.
7. *muñcam:* ornement du sommet de la tête, porté probablement en couronne sur un toupet de cheveux (*mucci*).
8. *poyal* (ou *Pial*) construction en maçonnerie sur le devant des maisons, abritée par une véranda. Les enfants y jouent (cf. *PaṭṭiNap*. 24-25) ou y dorment très souvent. Nous avons accepté le sens donné ici par P. : *ilvāyil* (devant de maison, entrée), bien que cela suppose que *tiṇai* doive être lu au sens de *tiṇṇai* (avec deux *ṇ*). Un passage d'*Akam* permet d'accepter ce sens ; en 167, 16 il y est parlé en effet d'un *tiṇai* que l'on n'a pas lavé à la bouse de vache dans l'oubli des sacrifices anciens. Le sens ici n'est donc pas équivoque. En revanche dans l'autre référence donnée pour ce sens de *poyal* par N. Subrahmanian (*Prepallavan Tamil Index* s.v.) à *PuRam* 159, 27, *tiṇai* a clairement le sens de famille (*kuṭi*), qui pourrait aussi

convenir ici, et qui est bien plus fréquent. Le seul dictionnaire qui accepte *tiṇai* au sens de *tiṇṇai* est le *Maturai TamiL pêrakarāti*. Partout ailleurs la plus large extension de sens de *tiṇai* ne va pas au delà de "maison", sens recueilli par le *Tamil Lexicon* (s.v.) avec référence à notre passage ! P. ajoute enfin que ces enfants ont quitté leur maison pour aller se baigner.

9. Le verbe *tattu* désigne normalement les sauts de la grenouille. Appliqué au regard il signifie sans doute : "se poser d'objet en objet." Les raies dans les yeux sont considérées comme un signe de beauté (cf. Fr. I 62).

10. *tamtam* : répétition en valeur distributive, selon l'usage.

11-13. La comparaison des champs et de la scène repose sur la figure de style appelée *cilêṭai* (*śleṣa*). Les fleurs ouvertes qui les chargent sont en effet aussi les fleurs de lotus symbolisées par un geste de deux mains au début de la danse, le *kamala vartanā* (P.). On peut d'ailleurs ajouter que les gestes de mains des danseurs pour représenter des fleurs ne se limitent pas à ce que dit P. Il y a aussi par exemple le geste du panier de fleurs (*malarkkūtai* ou *puṣpapuṭam*) connu du *Cilap*. 3.20 ; ou celui, d'une seule main, de la fleur en bouton (*mukuḷam*, *moṭṭu*) etc.. Voir l'*Abhinaya-darpaṇam* en tamoul et sanskrit publié par la Swaminathaiyyar Library (Madras 1957, p. 72 et 83, avec illustrations). L'eau et les fleurs qui emplissent les champs sont aussi celles qui servent sur la scène pour l'offrande aux *pūtar* (P.), c'est-à-dire aux quatre divinités présentes en effigie sur la scène et auxquelles on offre un culte en invoquant leurs noms. Ces *pūtar* sont bien connus du *Cilap*. eux aussi, voir III,107 et notes, VI,35 (où ce sont ceux des quatre classes), V 128 (où ils sont ceux des quatre directions) et XXII 2,88 etc..On notera une fois de plus que le *Cilap*. nous donne les clés des très nombreuses allusions artistiques du *Paripāṭal*, et qu'il semble d'autre part que le rituel qui préside à la danse ait une remarquable fixité du *Cilap*. à nos jours, où il est possible de le voir encore.

13. L'oeil du tambour (*kaṇ*) est le cercle noir en relief sur une face du *mṛdaṅga*, composé d'un mélange de riz bouilli, de jus de tamarin et de noir de manganèse. Il arrive que la cendre ou une sorte de terre entre dans cet enduit, et le mot *maṇ* qui le désigne signifie sable, terre, boue. Voir H.A. Popley *The music of India*, p. 123, et d'autres détails dans Fox-Strangways *The muic of Hindostan* p. 227. Il y est fait très souvent allusion dans l'ensemble des littératures de l'Inde cf. infra XVII 13 etc.

14. *narantam* sert ici de comparaison, et désigne soit un parfum assez

fort, sorte de musc, soit une herbe odoriférante ou l'orange amère. Il est difficile de décider ici.

15. Nous suivons P., mais l'ordre du texte invite aussi à rattacher *mikum* à *malar* : les fleurs qui sont partout en abondance.

16. Sur le festin que les jardins offrent en retour à l'inondation, comparer la citation offerte par SA., tirée de *Taṇṭi*, sū. 54 "Ayant constaté la pauvreté de leur corps desséché par la saison chaude et en ayant eu pitié les jardins offrent par leurs larges branches, boutons, nectar et pollen aux nuages généreux qui ont la fertilité du ciel."

17. *Pa-a-arfumés*. Il faut rappeler parfois que la mélodie a ici plus d'importance peut-être que le sens. Si les deux syllabes *al* et *am* sont considérées par P. comme des chevilles, cela signifie en effet qu'elles n'ont pas ici leur sens plein et qu'il convient de ne pas les traduire. Sinon, lire "jardins parfumés beaux et noirs" !

20. Selon P.—*curuṅkai* évoque l'idée d'un tube *rétréci*.

21. L'eau fleurie : c'est l'eau rouge couleur de sang de X 12, à base de colorants végétaux.

24. Les compagnes crient par jeu au héros que sa belle a "fleuri" c'est-à-dire a ses époques : c'est pour cela qu'elle est parée de rouge (cf. IX 19-22 et notes.) Mais l'odeur des parfums avertit le héros du mensonge.

28. *Pour son plaisir*. Litt. : pour jouir. Il refuse de s'attarder à boire de l'alcool et ne veut que sa belle ; il se jette sur elle comme la rivière sur l'océan. P. dit qu'il l'entraîne à l'écart de la foule, chez elle, et que la réflexion des compagnes s'adresse aux gens de la maison de la courtisane. Tout cela n'est pas dans le texte, mais reste néanmoins probable : les embrassades publiques ne sont pas en effet comprises dans les conventions littéraires tamoules !

36-38. Comparaison de la Vaiyai et du Gange céleste. cf. Fr. II,95-96 ; rappelons que les deux *TiruviḷaiyāṭaR purāṇam* et le *kūṭaRpurāṇam* attribuent à la Vaiyai une origine céleste. Elle est naturellement issue du Gange céleste. Toutefois cette origine divine n'est pas revendiquée ici. Au contraire, le paradis est sur la terre: en XII, 99, la gloire du ciel est même éclipsée par les fêtes de l'eau.

40. A cause de la forme de leurs yeux les femmes sont des carpes : la déesse de Maturai s'appelle *Mīnākṣī* (aux yeux de poisson). Sur la rougeur provoquée par l'alcool et la bouderie cf. VII 70, et sur celle provoquée par les ébats dans l'eau cf. X 95-96.

43-46. Sous l'effet des enlacements répétés, la pâte de santal parfumée de musc naturel s'est écaillée (litt. a des cicatrices) et ramollie sur la poitrine du héros : ainsi les bambous "courbés par la rosée" (P.) quand ils se redressent fouettent la surface des rochers où

coule le miel des abeilles sauvages, et l'étalent çà et là. Rappelons que les bambous sont toujours un terme de comparaison pour la douceur des épaules féminines.

50-55. Invocation finale à la Vaiyai. Jusqu'ici la confidente a raconté, comme pour elle-même, les ébats dans les flots ; en se tournant vers la Vaiyai, elle signifie au héros que l'entrée de la maison lui est refusée (selon P.).

51. Les joies de l'eau, fruit des générosités lors des vies antérieures, thème connu cf. supra XI 90-91, etc..

52-53. Les présents sont les offrandes votives de poissons d'or etc...de X 85-86 ; les oblations de nourriture : *havis* ; la fumée est celle qui sert à se sécher en se parfumant. Cf. VI 11.

54. Appel à la pluie cf. XI 80.

L'auteur de ce poème et du suivant n'est pas connu, mais ALici est un nom souvent cité dans le Sangam (cf. s. v. N. Subrahmanian, *Pre-pallavan tamil index*).

XVII

CEVVÊL

1-8. Brève évocation du culte de MurukaN sur la colline de TirupparaṅkuNRam. La compléter par celle de la dernière partie du *Tirumurukāṛṛuppaṭai*.

1. *lame* : litt. la feuille. Il s'agit du *vêl* de MurukaN (cf. V 66) qui se termine par une lame en forme de feuille lancéolée. *bonne coulée* : *vaṭi* forme et son à la fois, cf. cependant les clochettes *sonores* de XIX 28 (*paṭu maṇi*) ; *fines étoffes* : *tukil* cf. supra.
2. *KuLai* signifie pousse, feuilles tendres, comme celles que l'on se met aux oreilles (d'où le sens secondaire : anneau d'oreille). On peut aussi songer qu'outre les nombreux feuillages qui peuvent servir dans le culte, on porte sur des feuilles les offrandes de riz cuit. L'arbre tutélaire : *kaṭi maram* (arbre de protection) cf. XIX 2, VIII 126 etc.. : c'est le *kaṭampu* (cf. *Muruku*. 225) qui sert aussi de poteau du sacrifice (v.3). Certains traduiraient plutôt : arbre protégé (kāvaN-maram) cf. G.Subramania Pillai *Tree worship and ophiolatry*, Annamalai Univ. Pub. 1948 p. 26-30 et 63-66.
3. *vêlaN* cf. V 15 et note.
4. Sens probablement assez technique, mais de restitution conjecturale. P. rattache *uraiyoṭu* (avec des mots) à *paraviNar* (louer), ce qui est contraire à l'ordre des mots. Mais il est vrai qui *icaiyiNar* n'implique que la musique...Nous avons traduit *paṇṇiya* par "selon un mode convenu" en tenant compte de P. qui y voit une référence à l'*āṭatti* (*Cilap*. 3,140 com.) connu généralement sous le nom d'*ālāpaNam*, ou, dans le Nord *ālāp*, c'est-à-dire le prélude musical d'un *rāga*, au cours duquel sont indiquées *sans paroles* la gamme et les caractéristiques du rāga qui sera exposé ensuite. Tous les musicologues notent que cet exposé liminaire est indispensable pour guider le chanteur comme l'auditeur (v. g. H. Popley *op. cit*. p.88). Il est donc possible que *paṇṇiya* (faire, préparer) se rapporte à une indication de ce genre. Sinon comprendre simplement "chanter en faisant de la musique." !
6. Torches : litt. du feu (au bout de) bâtons. P. glose par lampes (*tīpam*) c'est-à-dire lanternes au bout d'un bâton. cf. *Maturaik*. 607 : "les lampes à l'éclat brillant ouvrant la marche..."

9-21. Passage extrêmement célèbre et cité par Vipulānanta dans son *YāL nūl* (p. 5-6) parce qu'il établit une correspondance, musicalement

assez juste, entre les bruits de la nature et les sons des instruments ou le chant et la danse. Les vers vont par couples : chaque terme de la musique a son répondant dans la nature. Aucune de ces associations n'est très originale (sauf une peut-être, v. 17-19, voir notes de SA. pour les rapprochements suggérés), mais le mérite tient ici dans leur groupement et dans une richesse de rimes absolument intraduisible.

10. *Toujours nouvelles. Yāṇar* signifie nouveauté et l'usage s'est établi de commenter le sū. 360 du *Col.* de *Tolk.* en restreignant cette nouveauté à celle des ressources, ce qui n'est pas indispensable mais suggéré par l'autre sens (richesse, revenu) de *yāṇar*. P. explique donc que le revenu toujours nouveau des abeilles sont les fleurs qui se renouvellent sans cesse ; mais on peut dire des abeilles elles-mêmes la mêmes chose.

11. Les trous de la flûte sont ses yeux. *appel* : rappelons qu'elle prélude et donne le ton.

13. Enduit de terre cf. Fr. V,1 et XXII 36 et note ainsi que note sous XVI 13.

15. Les danseuses : *viRali* c'est l'actrice chanteuse, danseuse et mime à la fois. Elle est le répondant féminin du *pāṇar* (v. 9) et sert aussi très souvent d'entremetteuse pour les rencontres du héros (cf. poème VI et, pour l'homme dans ce rôle, XIX 20-21). Mais ici les chanteuses sont citées à part : *pāṭiNi* v.17.

17. Les trois termes techniques apparus dans ce vers ne sont intelligibles que par le commentaire de P. légèrement mutilé d'ailleurs. On en retiendra qu'il s'agit de trois intervalles musicaux correspondant respectivement à quatre, deux et une unité de temps :

kiLamai : âaaa—âaaa—âaaa—âaaa.

niRai : âaaa—âaaa. et *kuRai*: âaaa. (Vipulānanta *YāL nūl* p. 6)

Les équivalences sanskrites proposées par ailleurs et les autre emplois musicaux de ces termes s'appliquent mal ici. On fait souvent de *kiLamai* l'équivalent de *aṃśa* (la dominante, note principale d'un *rāga* mais non la tonique) et de *niRai* et *kuRai* (respectivement plénitude et manque) les équivalents de *bahutvam* et *alpatvam* (les notes fortes et les notes faibles, *balin* et *alpa* de la terminologie actuelle du Nord de l'Inde). On ne voit pas comment s'appliqueraient ici ces notions. N. Subrahmanian (op. cit. s.v. *kiLamai*) définit *kiLamai* "a system of Ālāpana or rendering of a tune", avec cette référence-ci, sans doute à cause de *nīṭu kiḷar* (qui se développe longuement); on doit aussi se souvenir que l'ālāp se vocalise d'une manière un peu analogue à la représentation donnée ci-dessus. Les *nikaṇṭu* ne nous ont été d'aucun recours malgré l'abondant vocabulaire

musical qui clôt par ex. la 10ème section du *Tivākaram*. Nous nous en tiendrons donc à la première explication, qui donne en effet une analogie satisfaisante avec le cri du paon.

20-21. L'épithète banale de MurukaN "qui tue ses ennemis" sert ici à faire un jeu de mots et de sons.

22. Comparer "la terre de Bharata dont la gloire remplit les chants" de *Maṇi*. 22, 18, 57.

25. Harmonie expressive du vers. La distance est en effet de quatre miles; par comparaison ALakar Kôvil est trois fois plus loin de la ville. C'est peu de chose pour les capacités des pélerins indiens.

27. Ceux et celles : *kuñci* (=*kuṭumi*) désigne le chignon des hommes. et *kūntal* une chevelure féminine (longues tresses).

28. MurukaN : ajout nécessaire au sens. cf. *Muruku*. 77 : "la montagne où il réside par droit avec satisfaction". குன்றமர்ந்துறைதலு முரியன்.

31-32. L'exagération épique est continue depuis le v. 27. On se rappellera que les yeux des immortels ne clignent jamais (cf. note à IX 8). Le disque qui ne décroît pas est le soleil, qui en cela s'oppose à la lune (cf. *Maturaik*. 195-6 et note; non 665 (SA)).

34. Autant (d'amour) : rappelle IX 15 et l'illustre : amour (*ampu*, l'affection), rajouté par P., le confirme.

35-36. Cf. VI 46 : *tār* est réservé aux guirlandes des hommes.

38. *butinent*, *bourdonnent* : le même mot *ūtal* est répété, trans. puis intrans., donc en ses deux sens différents. C'est en fait un véritable principe que les homophones ne soient pas utilisés deux fois de suite dans le même sens.

41. Cela suppose pour les joyaux une belle taille, puisqu'ils sont comparés aux cailloux dans les champs ! cf. XII 93.

42-46. "Fêtes religieuses et festivités profanes alternent à s'y méprendre et c'est bien ainsi !" Tel est l'essentiel de ces vers et cette déclaration se réclame de la tradition. On trouve rarement avec autant de force exprimée l'idée souvent sous-jacente dans ces poèmes à MurukaN : l'union jusqu'à la confusion de la fête religieuse et des jouissances terrestres. L'expression employée, *taṭumāRRam* exprime bien plus qu'une simple alternance. Elle est apparentée à la figure de style appelée *taṭumāRutti* qui consiste à intervertir l'effet et la cause (P. y fait allusion expressément) et à celle appelée *taṭumāRuvamaṃ* qui est soit une comparaison inversée, soit une équivoque entre deux termes semblables qui fait se méprendre sur celui dont on parle; parler de l'un comme si on le prenait pour l'autre, n'est-ce pas un peu la règle de ces poèmes ? Qu'on se souvienne de l'étonnante prière qu'est le poème XIV, ou de la fin du poème VIII où aux prières des amantes délaissées succèdent les ébats qui réconfortent

leurs maux. P. dit joliment que "le fait de jouir d'un festin sur la Vaiyai implique (pour les femmes) le fait de s'ébattre dans la crue nouvelle avec eux (époux ou amants)." Et puisque les épouses chastes y combinent la jouissance et la prière, y reçoivent la récompense des mérites du couple, Dieu, là aussi, retrouve son compte et préside à ces liesses. On comprend mieux ici l'une des raisons profondes pour lesquelles les *Paripāṭal* ne pouvaient pas se plier à la stricte dichotomie du Sangam entre *akam* et *puRam* : s'ils mêlent prière et amour profane, ce n'est pas parce qu'ils sont un genre bâtard, mais parce qu'ils répondent plus spontanément à une exigence fondamentale du lyrisme tamoul (cf. *Tolk. Poruḷ. KaRpu.* sū. 5).

43. *ce*... ruisseau ; on peut aussi prendre *a* au sens de "beau".

45. Périphrase banale pour le roi Pāṇḍya évoqué comme chef militaire.

48-49. Invocation finale à MurukaN. On notera que Piṇimukam est bien l'éléphant puisqu'il se distingue ici du paon. (cf. V 2 et note). Il n'est pas tout à fait sûr que l'on doive dissocier ici, comme le fait P., l'étendard à l'oiseau, c'est-à-dire au coq, et le paon, qui pourrait être une simple apposition explicative pour cet oiseau dressé. En effet *PuRam* 56,7 semble se comprendre mieux comme "celui qui a l'étendard au paon," étendard confirmé par *Akam* 149, 15-16 et par *Muruku.* 122. Mais l'étendard du coq est aussi un attribut connu de MurukaN (cf. V 58 et 64).

50. Le poète veut renoncer à l'éloge des hommes. Plus généralement c'est refuser la loi du monde pour celle de Dieu.

54. *Félicité* : P. commente : Jour qui n'est plus lié à la servitude des naissances. Noter que *êmam* signifie aussi *protection* et que l'invocation d'ouverture du *KuRun.* que cite P. à "la garde du Celui que a le bel étendard à l'oiseau mâle" justifie aussi ce sens-là.

Sur l'auteur, voir la note à la fin du poème précédent.

XVIII

CEVVÊL

1. Les *avuṇar* ou asura ennemis des deva et vaincus par Skanda.
2. Le manguier Cūr. Comparer V 1 et note. Selon le *Kanta purāṇam* IV, 13 str. 464-491 CūrapaNmaN s'enfonce dans la mer et y prend la forme d'un manguier gigantesque qui couvre toute la terre, mais dans le *Muruku*. (v. 59-61) c'est après le meurtre de Cūr que MurukaN, pour rabaisser la gloire des *avuṇar*, abat un manguier dont les bouquets de fleurs ont la pointe tournée vers le bas et les commentateurs se partagent pour savoir s'il s'agit alors de l'incarnation de Cūr citée ci-dessus ou d'un autre manguier antique sous lequel les asura auraient fait pénitence pour obtenir les dons qu'ils employèrent ensuite pour le mal et qui leur sert d'arbre tutélaire gage des dons reçus (cf. sous ces trois vers les différents commentaires de NacciNārkkiNiyar, Uraiyāciriyar, le pseudo-ParimêlaLakar et Kaviperumāḷ, cités par ex. dans l'éd. du *TirumurukāRRupaṭai* publiée pour le 271ème anniversaire de Srī āti kumarakurupara cuvamikaḷ 24-9-59 par T.M.Kumarakurupara Piḷḷai et le com. du *PatiRRu*. sous XI 4-6. Consulter aussi C.Subramania Pillai *Tree worship and ophiolatry*, Annamalai Univ. Pub. 1948 p. 63-64. Ici P. identifie Cūr et le manguier.
4. Il n'est pas clair si la comparaison s'applique à la terre ou à Cūr (pour sa couleur). Cette dernière hypothèse peu probable a cependant été soutenue, sans doute par allusion à la ruse courante des asura : s'envelopper d'un nuage d'obscurité et disparaître dedans ?
5-6. TiruppaṟaṅkuNRam est égalé à l'Himālaya qui porte toute la gloire de Skanda parce qu'il y est né (cf. VIII Il ss.).
6. P. note qu'*êRumāRu* au sens d'affronter appartient au langage quotidien.
7. P. fait de ce jeune homme un habitant de la montagne. On a parfois attribué cette scène de fâcherie à MurukaN et Vaḷḷi ; rien n'assure que ce sont eux les protagonistes de ce dialogue.
8. *NaR.* 357, 5-6, "jardins où dansent les paons aux plumes et à la crête tachées de joyaux."
13. Cependant le *KuRaḷ* 1099 dit qu'"il appartient aux yeux des vrais amants de se regarder d'un regard indifférent comme des étrangers." Noter *s'expliquer*, terme usuel pour désigner la fâcherie. cf. supra.
15-21. Ces vers répètent sept fois la même assonnance *-ai vaḷam pūtta*,

avec évidemment des jeux de mots. Nous avons respecté le sens, mais il était bien difficile de rendre aussi l'impression de répétition qui est ici tout l'effet cherché.

15. *Cicatrices* : les marques d'ongles, cf. *Kali.* 91, 11 "la poitrine déchirée par ses ongles pointus." Fameuses dans la littérature érotique sanskrite les marque d'ongles ne sont cependant pas très fréquemment citées dans le Sangam.

16. *Embrassements* : proprement union sexuelle.

18. Les cinq produits de la montagne, selon P. sont la cire (*arakku*), la soie (*iRali*, ici, est le ver à soie, car c'est l'équivalent de *ulaṇṭu* donné par d'autres listes ; cf. note de SA.), le miel (*centêN*), les plumes de paon (*pīli*) et le musc (*nāvi*). On peut inférer une autre liste d'après la *Kāvyamīmāmsā* XVII, 19 : santal, jasmin, muscade, cardamome et poivrier, dont le Malaya, "est la terre d'origine", mais la liste de P. plus extensive et corroborée par les *nikaṇṭu* semble préférable. Une autre liste des produits de la montagne figure dans *Cilap.* XXV 33-55, celle des cadeaux des KuRavar au roi Cêra.

20. *Nayvaḷam* est identifié par P.à *naṭṭapāṭai*, qui est un air de kuRiñci (montagne) cité précisément dans *Kuriñcip.* 146 et qui est joué pendant le jour. Il se retrouve dans la musique de Têvāram. Voir Vipulānanta *YāL nūl* p. 285-286.

21. Du commentaire de P., ici quelque peu altéré, on croit pouvoir penser que la mélodie du musicien elle-même, par les associations qu'elle suggère (peut-être simplement en ce qu'elle est un air de *kuRiñci*, le lieu des amours clandestines ?) dément les paroles du chanteur, probablement envoyé en messager par le héros auprès de l'héroïne pour solliciter sa réconciliation.

21-27. L'auteur semble affectionner le cliquetis sonore des mots, fût-ce au prix de quelques pléonasmes. P. rappelle que le fracas des nuages est souvent comparé au cri de l'éléphant (cf. VIII 17-18). La comparaison porte donc sur les sons autant que sur les formes (comparer aussi XXI 12-15).

26. Pour respecter les allitérations il faudrait dire : Vê*ḷ* au vêl vénusien ! (Vénus : astre d'argent)

28. Première allusion (cf. XIX 46-54) à des salles (maṇḍapa) décorées de fresques. Quoi qu'en dise le *TiruppaṟaṅkuNRattalavaraḷāRu* (Publication du temple 1960 p. 33-34) les petites constructions d'époque tardive qui sont à gauche du temple actuel et qu'on trouve sur le chemin de l'étang appelé *caravaṇap poikai*, qui contiennent effectivement quelques peintures sur les murs et le plafond, mais en bien mauvais état, ne sauraient être tenues pour celles auxquelles il est fait allusion ici.

29. Définition énigmatique du *nakar* du vers 28 que nous traduisons par demeure plutôt que par temple ou cité. P. y voit une salle d'armes *(ciramāccalai)*, et les références comparatives de SA. sont toutes tardives (*Tiruvāla*, 35,4. *Vi. pa. vāraṇāvata*. 54) quoique pertinentes. Nous nous demandons si la mention de Kāmavêḷ est une simple association d'idées à cause des flèches ou si elle est une indication plus significative, car, dans la seconde hypothèse, on pourrait songer tout simplement à un *vasanta-maṇḍapam*, pavillon du Printemps, le compagnon inséparable de Kāmadeva, comme il en existe un, abondamment décoré, à ALakar Kôvil.

30-34. Retour au procédé de répétition des vers 15-21.

30. *ār* désigne ce qui est beau aussi bien que ce qui est pointu.

31. Cūr : divinités de la montagne (*Cilap*. XIII 7. com. et *Malaipaṭu*. 239 : les flancs de la montagne où résident les *Cūr*, glosé *taivam*), les fées décrites longuement dans *Muruku*. 41 etc...

37. P. souligne l'exactitude recherchée de l'image : les boutons ne sont ni ouverts ni fermés, ainsi la corde *détendue* n'est pas relâchée tout à fait.

38. *acciram* (saison des premières rosées); mot rare et recherché, choisi pour rimer avec *vacciram* (*vajra*).

42. Cf. IX 74 et note. Une fois de plus s'ouvre une série d'échos sonores dans le texte, qui défie toute traduction :

45. *karuvi* instrument (de musique) / *karuvi* : masse de nuage / *aruvi* (v. 46) / *kuruvi* (v. 47) !

47. Dans le *Kanta purāṇam*, Vaḷḷi enfant va effrayer les oiseaux dans les champs de millet pour protéger les récoltes (VI, 24 et 44-54).

48-50. Comparaison qui se conçoit bien si l'on regarde la rive opposée : la cambrure donnée à la surface du lac par les fleurs aquatiques et les roseaux qui se penchent sur elles forment un ensemble de couleurs qui pour le poète évoque la courbe de l'arc-en-ciel. Aucun des rapprochements proposés par SA. ne contient exactement cette image, en fait assez originale.

51. Périphrase pour désigner le luth qui accompagne les chants.

52. Récitation : *curuti* (*śruti*) glosé par P. : le son du Veda. Evocation du sacrifice religieux par l'énumération des éléments nécessaires pour l'accomplir.

55. Comparer XIII 13, *Kali*. 76, 17.

KuNRampūtaNār est aussi l'auteur du poème IX.

XIX

CEVVÊL

1. Ce poème célèbre MurukaN en tant que le dieu de TirupparaṅkuN-Ram. C'est donc surtout une évocation de cette colline avec aussi un éloge de Maturai (Kūṭal) et de son roi (VaLuti).

1-2. MurukaN a choisi le *kaṭampu* pour son séjour sur la terre. cf. VIII 104 ou 126. C'est orné des fleurs de *kaṭampu* que se le représente le vêlaN du *Maturaik.* 613; le *Perumpāṇ.* 76 évoque "Vêḷ à taille élancée qui siège sous le kaṭampu" etc...On peut multiplier les citations. Ajoutons que c'est dans une forêt de kaṭampu à Maturai qu'Indra a été délivré de la faute du meurtre d'un brahmane, selon le premier récit de chacun des deux *TiruviḷaiyāṭaRpurāṇam*, mais qu'alors c'est Śiva qui est adoré là.

3. les Parfaits (āNRôr) sont les deva, cf. *KuRaḷ* 413 (où ils se nourrissent des offrandes sacrificielles); *inégalables* : dont la sagesse est difficile à atteindre, cf. V 51 expression analogue.

5. ParaṅkuNRam est donc le paradis sur la terre; c'est là que, selon le *Kanta purāṇam*, a été célébré le mariage de Skanda et de Devasenā (livre V ch. 1-2). C'est là aussi que le poète place son union avec Vaḷḷi appelée ici la liane au paon et dont on nous rappellera plus loin qu'elle est femme de la montagne (v. 95). Ordinairement, on place ce mariage terrestre avec enlèvement de Vaḷḷi dans un village proche de MeRpāṭi, dans le Toṇṭai nāṭu (North-Arcot District) au pied de "la montagne de Vaḷḷi". Cf. *Kanta purāṇam* VI ch. 24 str. 2 et 213), et aussi, sous une forme plus solennelle, à Tiruttaṇi, en présence des dieux (*Taṇikai purāṇam*, Vaḷḷināyaki paṭalam) Mais il est assez naturel aussi de marier à TriupparaṅkuNRam la fille d'un montagnard, et cela rend plus rigoureuse encore la comparaison entre les deux épouses (cf. poème IX).

7. Vaḷḷi, dont le nom est aussi celui d'une liane à tige ailée et dont le tubercule est comestible (igname ou patate douce, *Dioscoreaceae sp.*). Ce nom commémore le fait que Vaḷḷi conçue dans une biche par le regard concupiscent de CivamuNi a été trouvée dans un champ de *vaḷḷi* ou au pied de cette plante (*Kanta pur.* VI 24 début).

8. Allusion aux divers types de contestations qu'énumère le *Pu. ve.* 344 ss. en même temps qu'aux guerres. Voir aussi les références citées par SA. sous IX 75 et notre note *ad loc.*

9. Comparer VI 54; pour la comparaison suivante voir note sous XVII 42-46.
10-11. Cf. Fr. I 46-47 et Kampar (*nakarap.* 5) : "le paradis où entrent ceux qui ont pratiqué la vertu".
14. Par l'éclat de leurs corps (cf. note à XII 21) et celui de leurs parures.
15. Soit 7 à 8 kilomètres, une vaste guirlande au cou de la terre entière, dont la colline devient ainsi la tête, en qelque sorte.
19. La lune et les étoiles censées accomplir la circumambulation *(pradakṣiṇa)* autour du Meru (cf. *Muruku.* 1-2)
20. *VaLuti* voir note à VII 7 et X 127.
21. *ôrum* est une cheville (P.) ; sinon, il y a en effet difficulté grammaticale.
22. Ses ministres qui sont les yeux des rois. L'expression est dans l'*Artha śastra*, mais P. cite *KuRaḷ* 581 : "Un code universellement estimé et les espions, que le roi les considère comme ses yeux."
23. Demeure des Cūr, voir note sous XVIII 31.
24. *tāNai* est glosé par P. *parivaṭṭam*, qui désigne aujourd'hui une pièce de soie à bordure d'or que l'on met en forme de turban sur la tête des personnalités que l'on veut honorer dans un temple ou à l'occasion d'une manifestation publique. Si le mot avait le même sens, il faudrait voir ici dans *tāNai* une sorte de turban aux pans flottant largement sur l'épaule. On trouve une expression analogue dans *Maturaik.* 436, dans un contexte moins religieux. Il pourrait s'agir alors du pan de vêtement qui couvre le haut du corps, et peut-être simplement de l'écharpe qu'on porte encore sur l'épaule gauche, et pour laquelle on peut donner deux références dans *Neṭunal.* 34-35 et surtout 181 où le roi rejette et rassemble sur son épaule gauche son écharpe qui glissait. Toutefois le contexte religieux ici et la référence explicite à l'usage antique semble donner raison à P. ; songer alors au large turban qu'on voit sur la tête de certains personnages des fresques d'Ajanta par ex.
28. Noter encore une fois la référence à l'éléphant de MurukaN.
29. *kaṭi-nakar* est ambigu. Il peut s'agir du lieu que l'on protège, ou qui protège ou encore "vénérable". Nous avons choisi le premier sens en nous souvenant que l'autre désignation d'un temple dans le Sangam est *kôṭṭam* (skt. koṣṭha) c'est-à-dire un lieu clos, bien qu'un cloître ne soit pas nécessairement une forteresse !
30. A cause du *mada*, image constamment répétée.
31. A l'écart du chemin cf. v. suivants.
32. Guirlandes solides, bien faites; il peut s'agir ici d'ornements métalliques plutôt que de guirlandes de fleurs.
34. *kavaLam* ou *kavaḷam* (skt. kavala) bouchée, s'est spécialisé au sens de nourriture pour éléphants (boules de riz. etc...)

35. C'est-à-dire du roi Pāṇḍya VaLuti, pour qui la comparaison est également flatteuse.
36. Le krauñca cf. V 8 ; l'intervalle entre le pied de la colline et la ville de Maturai.
39. Singe à face noire: le langour, *Semnopithecus priamus* d'assez grosse taille et vivant dans la montagne; c'est le *māmuka mucu* de *Muruku.* 304.
40. *piramaN*, selon P. CundarêcaN, serait un luth à une seule corde.
41. La variante *timirikkuLal* serait, selon le même P. CundarêcaN, préférable, car elle peut indiquer une variété particulière d'instrument du type nagasvaram (nāgasaram), dont il existe en effet deux espèces, le *timiri* étant le moins employé. (cf. par ex. S. Krishnaswamy *Musical instruments of India* Delhi 1965 p. 66-68 et V. Raghavan in *J. of the Music Ac.* Madras XX p. 155-159).
42. Accord de quinte. Comparer *Cilap.* VIII 27-44 et com.
45. Nous avons dit déjà que le tambour s'accorde sur le luth et celui-ci sur la flûte (cf. *Cilap.* III, surtout 44-55 et n.).
46-47. Nous entrons maintenant dans les pavillons décorés de fresques et ce sont les scènes qu'elles représentent qui sont évoquées ici. Il semble qu'il s'agisse d'abord d'une sorte de carte du ciel, en tout cas plus qu'un zodiaque, selon P. Le disque des deux luminaires serait le *dhruvacakra* ou cercle polaire, et alors que l'expression *irucuṭar* désigne toujours le soleil et la lune, il faudrait, selon P., y voir ici les deux *sortes de* luminaires, les étoiles et les planètes, à commencer par le soleil. C'est possible, mais, alors que la connaissance des douze signes zodiacaux en combinaison avec le soleil et la lune est attestée dans le Sangam non seulement par le poème XI mais, par ex., par *Neṭunal.* (160-163: "la course rapide du Soleil à travers le ciel, à commencer par le Bélier...") la seule référence proposée par SA. en illustration de *dhruvacakra* est du XVIIIe siècle (*Tiruviḷai. tirumaṇa* 161).
48. Amour et Volupté, son épouse. cf. XVIII 29 et note.
49. P. dit que ce sont les maris qui leur répondent : elles ne sont donc pas séparées mais redoutent seulement de le devenir ?
51-53. Texte très intéressant car il est la première attestation de la version tamoule de l'épisode des amours d'Indra avec Ahalyā l'épouse du Sage Gautama. En effet le *Rāmāyaṇa* de Vālmiki raconte l'épisode et la malédiction du Sage qui fait perdre à Indra le siège de sa virilité (*Bāla.* 48) mais Ahalyā n'est pas alors expressément transformée en rocher et Indra ne prend pas la forme d'un chat pour tenter de s'esquiver subrepticement. En revanche les deux incidents se retrouvent dans le *Rāmāyaṇa* de Kampar *Bāla.* IX 77 et 79 où Indra

தாமரை புரையும் காமர் சேவடி,
பவழத்து அன்ன மேனி, திகழ் ஒளி,
குன்றி ஏய்க்கும் உடுக்கை, குன்றின்
நெஞ்சு பக எறிந்த அம் சுடர் நெடுவேல்,
சேவல்அம் கொடியோன் காப்ப,
ஏம வைகல் எய்தின்றுல்—உலகே.

101. *Cūr*, manguier qui en faisant le mal se montre différent des autres. cf. V 4-7 et notes.

104. *Perumpāṇ.* 75 : *kaṭampamar neṭuvêḷ* (Vêḷ élancé qui siège dans le kaṭampu) cf. supra. 1-2.

L'auteur du poème n'est pas connu par ailleurs.

XX

VAIYAI

1. Ce poème qui s'adresse au héros est placé dans la bouche du musicien, envoyé en messager auprès de lui. Après la description usuelle de la crue, il consistera essentiellement dans l'altercation entre l'héroïne et la courtisane sur laquelle elle retrouve ses propres bijoux, cadeau de l'amant. Comparer VI et VII début. Le verbe "*épuiser*" (*kuRaittal*) serait pris au sens de *puiser* (*mukattal*) selon SA. qui cite une note de P. à *KuRaḷ* 17 donnant cette glose, c'est un sens rare et une image inhabituelle. Il est d'ailleurs repris dans le même vers au sens de *pulvériser*, selon P. Le *Maturaik.* 434-35 montre la mer toujours égale parce que les nuages y prélèvent l'eau apportée par les fleuves.

4-5. Le tigre est l'ennemi traditionnel de l'éléphant. Cf. E. S. Varadarajaiyer *The elephant in the Tamil Land* op. cit. p. 35-45 et réf. . Dans *Akam* 332 on retrouve ses défenses tachées de sang. Cf. aussi *NaR.* 151, 2-4 : "l'éléphant aux blanches défenses tachées de rouge". L'image a donc quelque force pour marquer la violence de la pluie.

6. Cf. X 1-2.

7. Le soleil.

10. L'odeur forte de la chaleur cf. *Cīvak.* 2503 com.

12. *aspiraient* : *kutukutuppa* verbe expressif employé pour marquer un violent désir, et souvent en contexte religieux.

13. *violente* : SA. glose "pénétrante".

14. Le tambour de garde qui bat l'alerte à l'occasion des crues cf. VI 24, VII 27 etc...

15. L'eau dans les fossés ou canaux d'écoulement (P. : *curuṅkai*) cf. *Cilap.* XIV 65 et note : ils seraient situés sous les rues cf. aussi *Maturaik.* 352.

16. Commencement ici d'une série de méprises comiques parce que les gens pressés sont mal réveillés. *Coche* est aussi un bateau en français. Le mot traduit *vaṅkam* qui désigne normalement une barque (*palliyôṭam*) et par extension une voiture à boeufs qui n'est pas autrement connue.

20-21. Effet comique analogue dans *PuRam* 378 où les singes portent de travers les ornements abandonnés par Sītā quand Rāvaṇa l'enlève dans son char aérien ; rapprochement plus précis dans *Paṭ.* 109-110.

23. La nuque des berges : elles ont de l'eau jusqu'au cou !

24. Il s'agit des châteaux de sable et autres jeux des fillettes cf. XI 89 et VII 25-26.
25. Les édifices à étages de Maturai sont souvent cités cf. *Muruku.* 71 "Kūṭal aux rues où se pressent les édifices à étages", *Maturaik.* 429-430, *Akam* 346, 20.
27. Ce sont bien les guirlandes qu'on parfume aux fumées d'aromates cf. IX 27, la guirlande ainsi parfumée de Cevvêḷ, ou *Maturaik.* 544 "Nourrir de fumée abondante les vêtements de fil fin".

27-30. Effets d'allitérations assez nombreux.

30. Trois types différents de bijoux de têtes : *cūṭṭu* (*Cīvak.* 484), *kaṇṇi* et *moṭṭu valayam* (sorte de cerceau épais).
31. *aṇi* parure / *aṇi* rangée.
33. bracelets destinés à être portés en parure et distincts en cela des anneaux ordinaires.
35. Rivale. Le mot : *māRRāḷ* a bien le sens de rivale selon son étymologie (*māRu* : s'opposer, affronter) mais il a aussi un sens plus technique dans la littérature d'*akam*. Il désigne la co-épouse, qui vit ordinairement sous le même toit. Il ne semble pas que ce soit exactement le cas ici. P. qui n'ignore pas cet usage ne désigne en effet cette "rivale" que sous le nom général de *parattai* (courtisane); en revanche le terme de "rivale" figure expressément au v. 42 (*uRaLntôḷ*).
41. Ici la Vaiyai semble bien rejoindre la mer cf. X 2 et note.
42. *teyya*, ailleurs *teyyô*, est une exclamation considérée comme explétive (P.).
45. Cf. note sous 35.
46. Littéralement : aux dent serrées c'est-à-dire parfaitement jointes. Il s'agit de l'héroïne.
48. Cette tirade violente est dite par une des suivantes de l'héroïne, laquelle ne peut normalement s'adresser directement à la courtisane ; cf. cependant note à 74.
50. Attachement représente à la fois l'affection et les liens sociaux qui seuls assurent une position respectable à la femme cf. 74 ss.
51. Une auge : P. qualifie en effet de "porcs" les jouisseurs. Il s'agit donc du *paṭṭar* dont parle *Nālaṭiyār* 257 (où exposer la vertu à des ingrats est comparé à "couper des mangues savoureuses pour une auge à cochons"). Le *KuRaḷ* 1011 déclare pourtant que seules les "femmes aux bracelets brillants" pemettent de jouir des cinq sens à la fois !

52-54. Le héros, selon une métaphore courante, est un jeune boeuf (cf. XI 46), ici boeuf de labour, plus loin (59 ss.) boeuf rétif.

54. *Vieux sillon* "parce que plusieurs fois labouré" (P.) ! *Infatigable* ou "qui ignore la paresse".

56. *leurs* épaules. P. semble penser qu'il s'agit des épaules de la courtisane elle-même qui sont "le pieu" auquel elle attache ses amants avec la corde de son regard. *pāṇi* au sens de *temps* cf. VIII 56 et note.

57. Le luth avec le tambourin (*vīṇaḍamaruvādyāni*) fait partie des 64 arts des courtisanes énumérés par le *Kāmasūtra*. Il a souvent un rôle voluptueux dans le *Cilap*. par ex. cf. aussi références de SA. à 53-58.

58. *mes* parures : la suivante parle au nom de sa maîtresse cf. VIII 85. *vibrer* an sens de jouir : le même verbe *ārttum* est répété aussi dans le texte. P. semble avoir compris différemment, en suppléant le mot "ta beauté" en complément de *ārttum* : au lieu de "combler" ses amants, la courtisane se contenterait de parachever sa beauté par les bijoux "volés". Nous avons préféré le sens le plus fort, justifié par le contexte. La *berge* est l'endroit "où s'abreuvent les gens, les animaux etc..." (*Tolk. PuRat.* sū. 1, Nacc.), cite SA. pour souligner la vigueur de l'image.

59-64. Reprise de la métaphore des v. 52-54 : boeuf rétif le héros sera conduit à l'étable et dressé (*vaṭittu* : pour obéir à la voix) à coups de fouet (*mattikai*, mot dans lequel on croit reconnaître le grec *mastix*) cf. IX 39-40.

62. Assemblée où l'on présente ses plaintes (P.) : par jeu, les spectatrices du v. 59 deviennent le conseil de village. Les Vellages, dans le français de Pondichéry sont la caste des *vêḷalar*, agriculteurs.

64. *sa poitrine* dit le texte, c'est-à-dire celle de son mari qui lui appartient (P.) cf. *KuRun.* 247, 6-7.
pour rien : *taṇṭam* qui signifie châtiment, amende, a aussi, surtout dans le langage parlé, le sens de perte, en pure perte (cf. *taṇṭacôRu* : nourriture gaspillée pour quelqu'un d'inutile...)

66. Injures à l'adresse de l'héroïne, peut-être en liaison avec la dernière question de la suivante.

68. La construction de la phrase est beaucoup plus sanskrite que tamoule. L'idée est celle de la toute puissance de la chasteté, capable d'incendier une ville (c'est l'exploit de Kaṇṇaki dans le *Cilap*.) ou de faire pleuvoir à à volonté (*KuRaḷ* 55 et *Cilap*. XV 142-149).

69. L'ignorance qui fait proférer des injures est le mal dont l'épouse peut guérir la courtisane ; mais celle-ci semble n'en pas souffrir cf. v. suivant.

70. Selon P. la courtisane prononce cette réflexion pour elle-même. Ensuite, elle s'adresse à une des vieilles qui accompagnent l'épouse.

74. P. attribue à l'héroïne elle-même ces paroles. Celle-ci fait allusion à la condition d'actrice de la courtisane, et le tambour est destiné à

accompagner sa danse. Les termes entre crochets sont restitués d'après P., le texte étant légèrement mutilé.

75. *Que ta bouche reste coite* traduit le texte *vāy vāḷā*. Mais P. glose "Tu n'as pas besoin de vanter ta supériorité". Cela suppose qu'il a lu *vāy āḷā* (avec -v- de liaison ; de *āḷutal*) au sens de : "Ne te vante pas !" sans doute à cause de "rengorge-toi" au v. 78.

79-80. Porter guirlande c'est épouser. Dans le *Cilap.* III, 166 la vieille entremetteuse propose aux riches citoyens une guirlande pour une très forte somme d'or : "Celui qui achète la guirlande devient le mari de celle qui est une liane," c'est-à-dire de la belle courtisane Mātavi. C'est pourquoi la juxtaposition de ce rapprochement avec l'allusion aux *cilampu* (anneaux de cheville, creux et remplis de grains de perles pour les faire tinter), au vers suivant, peut être une forte présomption pour une allusion littéraire sinon au *Cilap.* lui-même, du moins à l'histoire qui en est la trame. Les *cilampu* sont les derniers bijoux dont une femme se sépare, et l'on sait que toute l'histoire du *Cilap.* (qui tire de là son titre) repose sur la vente par le marchand KôvalaN d'un des deux anneaux de son épouse pour subvenir aux dépenses entraînées par ses relations avec Mātavi, la belle et dépensière courtisane ! (cf. plus précisément *Cilap.* IX 13).

81. Jasmin sauvage : *atiral* appelé aussi mocimallikai, kāttumallikai et puNali.

82. *Adore* : rattacher *cāla* à *aNpaN* deux fois.

84. C'est "le choeur" qui parle, tenant le même langage conciliateur que dans VI 96 (poème du même auteur !).

87. L'empêcher d'y aller s'il le désire ; le repousser à son retour (IX 16 s.).

93. Possible : réalisable ; ne t'emporte pas : *muNi* a un sens très fort.

94. *Maṇi.* 10, 22 ou 18, 110 : la passion qui franchit sa place (*iṭaṅkaLi kāmam*) i.e. la place qui lui revient normalement.

98-104. P. déclare que toutes ces fleurs sont des *kāntaḷ* (*Gloriosa superba*) cf. parallèles à l'appui cités par SA.

104. *curuṅkai* cf. v. 15 note. Il s'agit du système des caniveaux qui traversent la ville et ressortent sous les remparts.

107. Les remparts de Maturai sont défendus par des gardes cf. *Maturaik.* 641-649. Sur les édifices cf. v. 25 et n. Voir introduction.

109. Séparation et amitié (ou affection) sont selon P. un développement de *kāmam*, la passion constituée de l'une et de l'autre, comme l montre le contenu de *kāmattuppāl* dans le *KuRaḷ* ; la fâcherie l'égard des époux s'unit à la crainte qu'on en a.

110-111 Cf. XII 73-75 et note.

Sur NallantuvaNār voir introduction; peut-être faudrait-il considérer l'allusion possible au *Cilap.* dans les vers 79-80 comme un élément—combien fragile—de datation ?

XXI

CEVVÊL

1. fronteau cf. v. 13, et XVIII 27.
2. L'éléphant est donc expressément la monture de guerre de MurukaN; cf. note à V 2.
3. Expression embarrassée : le texte dit "(au) lotus propre à tes pieds" (*tāḷ iyai tāmarai*), et P. inversant les termes veut rattacher *tāmarait taḷiyai* (au sens de *tāḷiRku iyainta*) à *aṭaiyal* au vers 7. *La peau de dos* est préférée, car elle est la plus solide. On notera que *carumam* (peau) est la déformation du sanskrit *carma* (sous *Tolk. ecc.* 6, NacciNākkiNiyar se réfère à ce passage à titre d'ex.).
4. Il s'agit d'un tannage, et la solution de tanin a en effet une couleur fauve, ou pourpre foncé, analogue au corail.
5. L'épithète *garnies de tous les poils* s'applique sans doute aux lanières de cuir qui forment le dessus des chaussures. On peut aussi se souvenir qu'en faisant sécher de minces lanières de peau, elles se tordent en laissant les poils à l'extérieur et que l'on obtient ainsi de longs lacets utilisés notamment dans la vannerie en les entremêlant à une monture végétale.
6. Les plumes de paon pour être utilisées sont fendues en deux dans le sens de la longueur.
7. *aṭaiyal* est un hapax au sens de *sandales* ; aussi certains commentateurs lisent-ils les mots de P. *aṭaiyaR ceruppu* an sens de *ilaic ceruppu*, des sandales de feuilles, car *aṭai* a parfois le sens de *feuille*. Mais ils doivent alors bouleverser le texte pour réduire les peaux tannées à n'être qu'un terme de comparaison et les sandales de cuir à demeurer végétales ! Le sens du radical *aṭai* est ici toucher, couvrir, abriter.

   Aux références citées en introduction sur les chaussures de cuir que les dieux sont parfois censés porter, ajouter Thurston, *Castes and Tribes of Southern India* vol. IV, 310-311, s.v. *Mādiga*. La tribu de ce nom offrait chaque année quatre sandales énormes, une pour chaque point cardinal, au dieu de Tirupati, mais ces chaussures n'étaient pas déposées dans le temple lui-même; cependant la croyance populaire voulait que le dieu les portât jusqu'à l'usure...
8. Jeu de mots : *koḷmā* / *koḷḷā* : les *avuṇar* (asura) rejettent Skanda, mais accueillent le manguier qui les protège. Cf. note sous XVIII

2 et *PatiR.* XI, 5 com. Ce passage semblerait confirmer l'idée de l'arbre magique des asura.

9. Le *krauñca* cf. V 8 et note *ad. loc.*

11. Les *vaḷḷi* : sorte d'igname à tige ailée, cf. XIV 22 et note à XIX 7.

13. Une fois de plus la montagne de ParaṅkuNRam est comparée à un éléphant (cf. XVIII 27). Le ruisseau brillant constitue son fronteau orné, le plateau qui s'étend entre le premier sommet où coule le ruisseau (et qui figure la tête) et le sommet principal constitue la selle de l'éléphant (on notera qu'elle s'appelle ici *mêkalai*) située sur sa nuque et la mention des fleurs de *palai* (*Alstonia scholaris* R. Br., aux longues feuilles groupées par sept en cercles ; cf. son nom skt. *saptaparṇa*) elle-même entre dans la comparaison car on leur attribue l'odeur du *mada* (Kampar, *varaikkātci*, 6). On peut en effet superposer cette image de l'éléphant à la colline, surtout dans les représentations un peu schématiques qu'on en donne (v. g. couverture du *TiruppaṟaṅkuNRat talavaralāRu*, publié par le temple, éd. 1960).

16-17. P. insiste sur le fait que cette prière prévoit aussi les naissances futures.

18-19. Frappée par la beauté de la danseuse, l'épouse se demande quel effet produit celle-ci sur son mari (P.) !

20. Le *naRā* est une liqueur ; *bouilli* implique le mode de préparation et peut-être une distillation.

21. Le *tuṭi* est le petit tambour de danse (cf. VII 28) sur lequel la danseuse règle ses pas. Comparer *Pu. ve.* 359 : "Celle comme un rameau fleuri qu'on vient de cueillir, pensant par ses mains, ses sourcils, la mesure, la marche et la musique, tandis que retentissent les bourdons joyeux dans les fleurs dont elle est parée, avec ses bracelets nombreux, danse pour le roi qui a les anneaux de bravoure, la danse du *tuṭi*." (Voir plus loin v. 59-60.)

கைகால் புருவங்கண் பாணி நடைதூக்குக்
கொய்பூங்கொம் பன்னுள் குறிக்கொண்டு—பெய்பூப்
படுகளிவண் டார்ப்பப் பயில்வனீநின் றுடும்
தொடுகழன் மன்னன் றுடி

22. Les anneaux de cheville (*ñekiL*), sont analogues aux *cilampu* ou *kiṇkiṇi*. D'après *Kali.* 85, 1-2, ils sont faits de deux moitiés soudées (c'est-à-dire deux cercles concaves qui soudés ensemble forment un tube creux dans lequel on a mis des grains ou pierres pour le son) et la poudre de l'or en fusion utilisée pour la soudure leur donne leur éclat brillant.

23. *Ce que suggère* : *kuRippu* (=implication) très employé en grammaire ; P. développe : elle se regarde en pensant : "il ne la regardera pas si je parais plus belle qu'elle."
24. Le miroir cf. XII 19-20.
27. Cf. XIX 45 ss.
30-35. Les paons dansent au son du tonnerre, image classique ; cf. références de SA. ; les autres analogies rappellent XVIII 11-13.
35. Sur *yāṇar* voir XVII 10 et note.
36. *pāṇi* est en effet le premier temps (ou battement) dans la mesure (*tāḷam*) cf. supra.
42. Jeu habituel cf. XI 55 etc...
49. Le pollen répandu sur les cheveux ou sur la poitrine achève la toilette. On le retrouve dans *Muruku*. 35-36 où on utilise les fleurs de *vêṅkai*.
On se sert aussi pour cela du pandanus, fortement parfumé.
50. Fumée divine au sens où l'on dit que la messe est un sacrifice divin *muruku* qui signifie en effet aussi "divinité" est employé ici en valeur quasi adjective. Il s'agit de la fumée des *pūja*.
47-53. Ces éloges des vents sur la colline rappellent ceux de X 121-125 (cf. note *ad loc.*). Sur Cêy (Rouge) cf. note sous V 13.
54-56. Comme dans tous les *arākam* (cf. Introd.) l'accumulation des mots à syllabes brèves est surtout recherchée pour l'effet sonore ; la traduction qui ne peut qu'en donner le sens en est fatalement assez lourde (cf. Frg. I 59-64 proche aussi pour le sens).
56. *ceṇṇikai* est un mot rare ; en le rapprochant de *ceṇṇam* ou *ceṇṇutal* on peut traduire "bien ouvragée."(?)
50. *rubis* : *maṇi*, que nous traduisons souvent par saphir, est glosé *māṇikkam* (rubis) ici par P. cf. en skt. *padmarāga*, la pierre qui a le plus bel éclat, selon Nilakaṇṭha Dīkṣita (*Oeuvres poétiques* 1, trad. Filliozat, I. F. I., 1967, P. 27 str. 5)
66. Les formes comme *aṭṭavai*, *peyarppavai* etc. et celles des vers 1, 3, 8, 10, 12, ont été baptisées par T. P. Meenakshisundaram "Paripāṭal forms" (*History of Tamil Language*, Poona 1965 p. 113) parce qu'elles ne sont connues que par ce texte. Formées probablement sur le thème du participe relatif *vanta* avec une désinence -ai- de 2ème personne au lieu de la troisième qu'on trouve dans *vantavaN*, elles n'ont pas survécu à cause de leur homophonie totale avec une 3ème personne de pluriel inanimé beaucoup plus fréquente : *vantavai* "Tu es venu", "toi qui viens" a cédé la place à *vantavai* "ils vinrent" ou "ceux qui sont venus" (neutre). Mais dans le *Paripāṭal* où les formes de 2ème personne sont particulièment abondantes, ce qui est normal pour des poèmes d'invocation et des dialo-

gues, ces formes sont bien attestées. Dans le vers 66, nous prenons donc *aṭṭavai* pour l'une de ces formes (toi qui as tué), et construisons le vers selon le même schéma que le suivant. Mais une autre traduction est possible, fondée sur une autre coupe : "*Vai* signifie pointe, état de ce qui est pointu" (*Tolk. Col.* 387) : on peut donc couper *aṭṭa—vai* "pointe qui a tué" et traduire alors :

"O Toi qui manies la lance valeureuse dont la pointe a tué au combat tes ennemis."

Les deux traductions sont également justes. Seule une raison de symétrie par analogie avec le vers suivant peut rendre la nôtre préférable. P. cependant semble pencher pour l'autre : il écrit: "l'arme (à l'acc. ou toi qui es l'arme : *paṭaiyai*) qui a tué au combat les ennemis," c'est à-dire que si on rend plus explicite ce *schéma* il faut faire de *vai* et *maRa* deux épithètes de *vêḷ* car P. n'a cité que l'essentiel et "*koNRa paṭai*" doit se coller sur "*aṭṭa* (*vaimaRa*) *vêḷ*" du texte.

69. *Toujours* est ajouté selon P. ; implication normale de ce type d'optatif (*iyaika*) et du sens général du voeu final.

L'auteur du poème a été rapproché, par simple homonymie, du compositeur à qui l'on doit la musique des poèmes 16, 17, 18 et et 20, selon le colophon de ces textes.

XXII

VAIYAI

Poème incomplet et parfois mutilé aussi dans les portions restantes. Le commentaire ne subsiste—très abîmé—que depuis le v. 19 mais il se prolonge un peu au delà du fragment de texte que nous possédons.

1. *iRutta*: simple équivalent de "être" (cf. *taṅkiya*). Il semble superflu de songer au sens fort—et rare—de "donné en rançon" proposé par certains éditeurs modernes.
2. Le Montagnard, litt. *PoruppaN* (celui de Poruppu, la montagne par excellence, ici le Potiyil : cf. note à XI, 11). Il s'agit du roi Pāṇḍya "né dans le Poruppu" (*vi. pā. CiRappu* I), célébré aussi dans *Kali.* 35, 24 : "PoruppaN aux beaux chars massifs et rapides"; 57, 16 : "Sur la montagne à cime élevée de Celui qui a de fraîches guirlandes bigarrées..." cf. éd. ANantarāmaiyar p. 195.
3. *tambour* : *muracu*, tambour de guerre battu pour la victoire (cf. VII 6).
4. *kaṭanta* : vaincre en franc combat, cf. supra et *Kali.* 105 1, 2.

5-6. *Peruṅk.* 3, 27 : 98-9, 121 : "Comme les gouttes de *kār*, répandant des flèches rapides"; "versants de la montagne où il a plu des gouttes comme les flèches". Cf. fr. : "il pleut des hallebardes".

7. *kaṭiya* ici *brillant* plutôt que *rapide.*
10. *armées rangées* ? (uLi...) texte incertain. Couper *tavu - ukkam* mouvement de l'âme qui pousse à bondir en avant.
11. Comparer VII 7 et 28 ensemble.

12-17. Texte altéré; les éditeurs tamouls s'abstiennent de traduire en un tamoul intelligible. Nous avons cependant tenté de donner au mieux ce qui pouvait être lu. Mais c'est très incertain. Nous lisons la fin du v. 13 *maṇal piNRi*, et non *maṇala piNaRi.* Le sens général se devine : l'auteur a jusqu'ici établi entre la venue des pluies que déversent les nuages et la marche des armées du roi Pāṇḍya une série de parallèles. Il continue : la pluie a dévasté la terre comme l'armée détruit le sol ennemi (v.g. *PuRam* 52, fin).

17. éventails : *āRRi* cf. *cāntāRRi* XXI 30; comme ils sont faits de plumes de paon, nous suggérons de lire *poRi vi*—au sens de "ornés de plumes de paon" (*vi*=oeil ou beauté, *poRi*=point—les taches des plumes du paon—ces plumes elles-mêmes). M. Subrahmanya Ayyar nous a suggéré de lire *poRi viyar āRRi* : "éventails pour la sueur qui perle";

notre hypothèse a l'avantage de n'introduire aucune correction du texte. *astrigents* : les 10 astringents, cf. *Cilap.* VI 76 ss. et com.

18. Cf. XVI 45, VI 28, VII 61 etc...

19. *NaRavu* : "boisson" selon SA.; nous préférons "parfum" ici, non que la boisson soit exclue de ces fêtes, mais parce qu'il semble que tous les autres termes se réfèrent dans cette énumération à la toilette seulement.

20. Texte incertain. Autre suggestion : lire *piRa toLil nakaram* : gens de la ville et ayant d'autres occupations ?

21. *travail serré* : double sens, concentration et qualité.

22. *veṭci* : *Ixora coccinea*, fraîches : P. *vāṭā* : non fanées.

23. *bien découplées*; P. comprend : ornées des guirlandes qui les entourent.

24. *mulets* : *vêcari*; glosé *kôvêRukaLutai* (P.); même glose à *Cilap* VI 119 pour *āttiri*, la monture de KôvalaN : "mule, monture royale". L'animal a donc sa noblesse et est réservé aux personnes de qualité.

25. *kā* : plus spécialement jardin en bordure des rivières.

26. Respectivement MurukaN et KāmaN, armés l'un du *vêl* et l'autre de ses cinq flèches de fleurs, comparés l'un aux jeunes guerriers l'autre aux jeunes élégants. Cf. *Villipar.* :

Radiant de beauté et de virilité, plein d'agrément et de bienveillance,
Il grandit, faisant dire de lui que c'est MataNaN et le brillant MurukaN.

இதந லம்பெறும் அழகினும் திறலினும் இலங்கி
மதனனும் கலை முருகனும் எனும்படி வளர்ந்தான்

28. Pour jouir de tant de plaisir, il faut l'avoir antérieurement mérité (*Kali.* 30) *cāNm* = *cāḷum* "grand, beaucoup" (comparer *pôNm* = *pôlum*)

29. *kavir* : *Erythrina indica*, Lamk., sorte de citronnier.

34. voyez-vous : *kāṇ* est, selon P., un *acai* (syllabe métrique sans valeur de sens) de *deuxième* personne. Noter aussi le procédé de répétition dans ce vers.

32-35. Vision qui rassemble la Vaiyai, ses rives et les deux groupes de gens (P.)

36. Sur cet enduit voir *supra* et Fox Strangways (*op. cit.* p. 227) Popley (*op. cit.* p. 123); il s'appelle *mārccaNai* aujourd'hui.
Sous "instruments de peau" le *Piṅkala nikaṇṭu* note *maṇkaṇai* et *kuṭamuLavu*, tambours larges, hémisphériques au son très puissant. On retrouve la même expression *maṇkaṇai muLaviN* dans *Cilap.* X, 139, et *Akam* 76, 1 offre *maṇkaNai muLavoṭu*; on notera que la

différence d'orthographe *kaṇai* : *kaNai* ne trouble pas les com. qui dans les deux cas donnent la même glose : *mārccaNai*.

37. *en écho* : *māRi*; lire *urum êRu māRi* à cause du Com.; chaque coup de tambour a son *contre*-coup dans le tonnerre.

35-44. Comparer XVII 11-21; la phrase v. 42 est incomplète; mutilé aussi, le Com. ("danseur qui est le vent") est peu utile; on croit comprendre : tandis qu'on danse au rythme du tambourin (*tuṭi*) les lianes s'agitent comparables aux danseuses (cf. XXI 59-63) et le vent joue le rôle d'étoile ou de maître de ballet.

45. Sur la rive plantée de *marutam* à Maturai cf. supra et introd.

46. "Qui se balancent sur les branches" n'est pas une cheville, mais une précision donnée en conformité avec une convention poétique connue de tous les *tokaiyakarāti* depuis le *Tivākaram*; il y a quatre sortes de fleurs : des branches (ici), des plantes grimpantes ou rampantes fleurs aquatiques, fleurs d'herbes ou arbrisseaux (*koṭṭuppū*, *koṭippū*, *nīrppū* et *nīlappū* (*Tiv.*) ou *putaRpū* (*Cūt.*).

50. Le texte est arrêté au v. 49. Le commentaire continue quelque peu : un amant au milieu des filles aux beaux yeux est dans la joie de l'alcool (*naRā*) qu'il a bu. Il semble qu'un héros a été étreint trop chaleureusement par la courtisane que le courant entraînait et qu'il a secourue, nageant d'une main, mettant l'autre autour de l'épaule de la belle... Querelle de la jeune femme, que l'entourage consterné par sa douleur essaie en vain d'apaiser. Alors le tambour retentit... mais l'on cherche encore le manuscrit qui livrera la suite de l'histoire et le nom de son auteur.

FRAGMENT I

TIRUMĀL

Ce premier fragment est cité en commentaire du sū. 121 du *Ceyyuḷiyal* du *Tolkāppiyam* par NacciNārkkiNiyar et Pêrāciriyar, le second donnant un texte moins complet que le premier. Pour ces fragments, il n'existe pas de commentaire ancien. L'interprétation s'en ressent parfois, quelques brefs passages demeurant très obscurs.

1. Cf. VII 8-10 et rapprochements cités en note.

3. Sur ce nom de Maturai voir lintroduction; *indispensable remède* (ou : qui n'a point de cesse) s'applique à l'ambroisie aussi bien qu'à la pluie appelée ambroisie par le *KuRaḷ* 11. Tout le ch. II du *Kuraḷ* sur "l'excellence de la pluie" peut illustrer cette expression.

5. *Iruntaiyūr* peut être considéré comme un faubourg de Maturai, dont l'identification reste incertaine. SA. accepte le rapprochement avec *Cilap.* 18, 4 où l'on adore "*neṭu māl* sur la Vaiyai aux eaux profondes" et pour lequel deux gloses sont proposées; Iruntavaḷamuṭaiyār et antaravāNattemperumāN. Sur un essai d'interprétation, voir Introduction; une même identification avc le temple de Kūṭal ALakar, au sud-ouest de la ville de Maturai, sur la Kṛtamālā a été proposée par deux articles l'un de Gopinatha Rao (*CentamiL* 4, p. 541-543) l'autre de Mu. Irākavaiyaṅkar (ibid. 8, 111-114, repris dans *ārāyccit tokuti*, Pāri Nilayam, Madras 1964 p. 241-244). Il s'agirait bien de Viṣṇu assis selon le *Tamil Lexicon*.

6. Expressions convenues pour les gestes d'adoration cf. *PuRam* 7, 2, com.

7-9. Respectivement : *Pterocarpus marsupium* à fleurs jaunes; *Barringtonia* à fleurs blanches; *Mimusops elengi*, aux fleurs comparées à la crinière des lions; arbre *aśoka* à fleurs rouges. C'est le rouge qui domine, et les couleurs de joyaux de la montagne sont donc variées : *maṇi* ici joyau, plutôt que saphir; cependant les textes cités par SA. montrent qu'ils s'agit d'abord d'une expression conventionnelle où le sens propre est secondaire.

11. Certains transposent l'épithète des pétales (pourtant très appropriée, surtout pour les *vêṅkai*) aux abeilles; c'est inutile.

12-13. Jeu de mot sur *mīN* étoile et poisson à la fois; la comparaison est alors évidente entre les lacs et le ciel.

14. *Maturaik.* 257 : les bruits du pressoir de canne à sucre. Le *Maturaikkāñci* offre d'ailleurs v. 256-332 une évocation sonore des cinq

régions traditionnelles; ici nous aurons la montagne, les étangs, les champs et la ville avec ses quartiers.

16. Le bruit des gens ivres est lié à l'extraction du suc de canne comme l'effet à la cause : cf. *Maturaik.* 259 : "le vacarme des laboureurs buveurs de *kaḷu*"; le repiquage du riz s'accompagne de chants spéciaux, (*naṭukai*), ainsi que les labours (v.g. *TamiLar nāṭṭuppāṭalkaḷ* N.C.B.H. Madras 1964 pp. 463 ss.).

17. Appel discret à *Tiru* (Lakṣmī) pour la prospérité des champs.

18-20. Evocation, on ne peut plus claire, du quartier des brahmanes; thème de la victoire des brahmanes, le *pārppaNa vākai* de *Pu. Ve.* 163, *Tolk. puRat.* 17 etc... cf. aussi *PuRam* 166 et com.

22-25. Quartier des commerçants, regorgeant de richesses. Comparer *Cilap.* V début, etc... L'or et les pierres précieuses viennent également de la mer et de la montagne (cf. *Kāvyamīmāmsā* VI 21); les commerçants sont toujours vertueux dans les textes littéraires parallèles, même si c'est par antiphrase. La difficulté vient du mot *kāruka*; ce sont les tisseurs d'après *Cilap.* V 17; *puṇṇiya* étant pour *vaṇikar* une épithète quasi consubstantielle, lire, en une sorte de composé à deux termes *kāruka puṇṇiya vaṇikar;* N. Kandaswamy Pillai nous suggère un autre groupement des termes : "*kāruka puṇṇiyam* may be taken as a compound adjective qualifying *vaṇikar.* Here *kārukam* may mean in the extended sense "society" from the later use of *gṛha* meaning domestic. So the adjective compound may mean social virtues in contrast with ascetics or spiritual virtues. Hence *kārukappuṇṇiya vaṇikar* may mean merchants of high social virtues dealing in the above mentioned articles of domestic requirements". Explication très ingénieuse, mais sans qu'on ait de textes parallèles à proposer. Les tisseurs de Maturai, eux, sont mieux attestés.

26. *Viḷaivatai viNai evaN* reste une énigme pour tous les éditeurs. *evaN* peut signifier "comment", ou faut-il lire *êval* (ordre ou service)? Notre traduction est des plus conjecturales...

27. gens des champs et maîtres du labour souligne à dessein une distinction sociale intéressante entre les seconds qui possèdent le sol et les premiers qui le travaillent sous leurs ordres; distinction fondée sur Atiyārkkunallar sous *Cilap.* 10, 125 : *kaḷamar*: *uLavar kīLkuṭi makkaḷ.* La division entre sols tendres et sols durs est courante. cf. VII 9 et note.

30. Le sens de ce vers (texte 33) est très incertain et les éditeurs jusqu'ici ne l'ont pas traduit de façon satisfaisante. Les termes *tôṭṭi* et *katavam* signifient tous deux également entrée et garde; la forme *iR* peut signifier maison, être une particule locative ou négative : la combinaison de ces trois mots ouvre bien des possibilités, dont la

moins probable est cependant la négative à cause du sandhi. Si l'on ajoute que *tôṭṭi* peut signifier aussi bassin ou croc à éléphant, on comprendra mieux que les éditeurs les plus sérieux soient restés muets et n'offrent pas de traduction.

31-32. jeu de mots sur *vaṇṭu* "bracelet" et "abeille"; *porêr* mot imitatif peut se rapporter au son ou à l'éclat, indifféremment.

33. boucles *d'or* ou *lourdes* : *kaNam* a les deux sens, également possibles et également vraisemblables ici : l'or est plus noble, mais les bijoux portés aux oreilles aux lobes distendus des femmes sont aussi d'une lourdeur impressionnante. SA. laisse s'affronter les deux explications l'or (NacciNārkiNiyar sous *Kali.* 66, 13) et le poids (P. sous *KuRaḷ* 1081).

Les *bâtonnets* sont de petits tubes ou de petites boules d'une sorte de liège que les femmes mettent dans les lobes percés des oreilles, pour les distendre de plus en plus, ce qui est un signe de beauté. On retire les bâtonnets au moment de porter ses bijoux.

34. Comparer la coiffure avec une brillante couronne de XXI 54-56.

37. *paNiccai* est l'un des cinq modes de coiffure féminine connu des Com. (v.g. sous *Cīvak.* 2437), et relatif à l'arrangement des cheveux sur le front.

39. La vertu ici est essentiellement la chasteté (cf. *Nālaṭiyār* 385 et plus généralement ch. 39 : chasteté des femmes).

41. Nous choisissons la variante de l'édition SA. car aux femmes vertueuses du v. 39 s'opposent les courtisanes, qui dans tous les poèmes précédents sont toujours mentionnées dans ce genre d'énumération (v.g. X 23 : Femmes de chaste conduite et courtisanes). Le texte adopté par SA. et les autres éditeurs constitue une redite inutile : Celles qui sont parées de pudeur...

44. *kuṭai* ici, plutôt que parasol, désigne les petits paniers improvisés avec des feuilles de palmier pour porter nourriture et offrandes dans ses mains; cf. *KuRun.* 60, 3 et 168, 2 (glosé *paNaṅkuṭai*).

46-47. Cf. XIX 10-11 etc.

48. *Demeure* : *nakar*, au sens probable de *temple*.

49. Cf. v. 59 : ce sont les points du Nāga. Tirumāl semble être adoré ici sous les traits d'Ādiśeṣa.

50-52. *généreuses* : qui font don d'une riche musique. Cf. XXII 8-39 etc...

51. L'éléphant est appelé ici *kari* (*skt.* karin); sur le *mada* cf. supra et sur l'image VIII 19-20.

52. *āṭavar* : "les jeunes gens" plutôt que "les danseurs".

54. *āṭal* : les jeux; SA. précise *nīraṭal* (jeux d'eau), mais le contexte ne nous semble pas imposer absolument cela.

55-56. Jeu de mots usuel (VII 63-64) sur *naRavam* fleur (*Atalantia mono-*

phylla) ou liqueur (SA. dit même philtre d'amour, à cause de P. sous XX 52 où le naRā est en effet le terme employé pour la boisson du héros en face de la courtisane.)

59. Ādiśeṣa. Comparer v. 74-75. Il porte la terre sur sa tête, a mille têtes et mille joyaux les couronnent (*Viṣṇu pur.* II 5). D'autre part, l'allusion au Nāga dans ce joyeux conteste évoque l'idée commune des joies extraordinaires du monde des Nāga. cf. *Cilap.* I 21-22 où la cité de Pukār égale le ciel en renommée et le monde des nāga en jouissances. Cette idée, éparse dans le *Mbh.* (v.g. *Adi p.* histoire de Garuḍa) est chère aux jaïn (cf. *Cīvak.* 146).

60-63. Ces trois vers caractéristiques de l'*arākam* (ou *muṭukiyal*), mouvement rapide et syllabes courtes, sont d'une longueur inusitée et accumulent les termes à plaisir, sans lien grammatical aucun.

61. Sur ces anneaux, voir note à XXI 18 : l'éclat est celui de l'or; les deux boucles sont les attaches dans lesquelles on passe un tenon métallique ou une chaînette, mais le sens n'est pas clair. Nous avons choisi de traduire ainsi *tuḷai iṇai*, prenant le second terme en variante car le texte *iNai* ne donne pas de sens satisfaisant (que l'on coupe en deux mots ou en un seul). La lecture *tuṇai iṇai* (les deux qui vont ensemble) est une *lectio facilior* adoptée par plusieurs éditeurs.

62. *katākkaḷiRu* (*KuRaḷ* 1087) c'est l'éléphant en période de rut.

63. les *ténèbres* de l'ignorance, la māyā ; *la berge de l'étang* : il s'agit peut-être aussi d'un lieu dit, Kuḷavāy pour l'identification duquel SA. rapproche *Tiruvāl.* 12,13. Voir introduction.

64-71. Une seule phrase, compliquée, décrit le barattage de la mer de lait en attribuant à Tirumāl tout le travail : porter sur sa tête la montagne qui sert de baratte, former la corde qui entoure cette montagne comme une parure inusable, et enfin, tirer sur les deux bouts de cette corde pour agiter la baratte : la Tortue, le Serpent Vāsuki et Viṣṇu porteur du disque, il est tout cela à la fois. "Que le grand Visṇu soit le directeur de l'ouvrage" dit le *Harivaṃśa* (275) dans son récit, mais ici il en est aussi l'ouvrier unique. Cela est conforme au récit du *Bhāg. Pur.* (8 adh. 7 surtout str. 8-13) où Viṣṇu est la Tortue mais entre aussi en Vāsuki et dans les deva et les asura pour leur donner l'énergie nécessaire. Même idée dans le récit du *Viṣṇu pur.* (I ch. IX).

67. les deux partis : asura et deva.

70. *tôLam* marque un grand nombre : les milliers d'années que dure l'opération du barattage.

72-73. Allusion à un exploit d'Ādiśeṣa qui s'est enroulé ou a étendu son capuchon autour du Meru pour le protéger contre les attaques du Vent, Vāyu (cf. introduction).

74-75. Śeṣa porte la terre sur sa tête comme un diadème et les 7 *pātāla* reposent sur lui (cf. *Viṣṇu Pur.* II, 5).

76. Śiva n'a pu vaincre Tripura que grâce à Viṣṇu qui s'est fait la corde de son arc. Sur la destruction de Tripura voir notes sous V 22 et sq.

79. Comparer I 1.

80. La troupe de sa parentèle fait allusion à tout le monde des nāga. Cela est conforme aussi aux traditions des purāṇa qui évoquent en effet très souvent Śeṣa comme le chef des Serpents et font souvent mention de leur foule innombrable à ses côtés, en plus des huit serpents principaux.

FRAGMENT II

VAIYAI

Ce poème est donné par le Commentaire d'Iḷampūraṇar au sū. 118 du *Ceyyuḷiyal* du *Tolk.*

1. Comparer *KuRun.* 355 début : on ne voit plus le ciel, on ne voit plus la terre, à cause de cette eau qui déborde de partout.
2. Eau protectrice : c'est ici le sens de *êmam*; cf. *PuRam* I, 11-12 : "L'eau qui étend sa protection sur tous les vivants."
3. Montagnes, séjour des nāga cf. Frg. I et le jeu de mots de XII 4. C'est aussi bien un thème puranique qu'une donnée botanique !
4. Sur *kāmaru* cf. I 62 et n.
6. Cf. VI 31, X 28 et n. etc...
7. *Les citadins* ; texte : la ville.
9. Le détail en est donné par *Peruṅk.* 1, 38, 56-65.
10-15. Description générale où il est difficile de déterminer exactement ce qui est rattaché aux homme ou aux femme : *tār* est une guirlande de poitrine pour homme, *pittai* un chignon d'homme, *kūntal* une chevelure de femme (cf. v. 85).
13. *parfumés* litt. enfumés, i. e. résultat des fumigations, souvent citées, de santal et d'encens divers. Le cri "aï" est un cri d'admiration mitigée devant les jeunes incroyables de l'époque.
17. *vaiyam* : c'est la voiture de Mātavi, *Cilap.* VI 120, sorte de char à boeufs appelé *kollāppaṇṭi* (ou *-vaṇṭi*) ; de grand luxe : *poṅku* implique grandeur et opulence à la fois.
20. étapes classiques de la fâcherie ; *elles comprennent* les explications données par leurs amants sur leur conduite; cf. supra.
24. *gens de rien* : notation intéressante à rapprocher de VI 38 et note.
25. *peRRār* au sens d'époux après celui de parents (pères et mères) ; cf. *Akam* 86, 14 et *KuRaḷ* 58.
26. Maturai et son roi cf. Frg. IX à XI.
28. Nous avons traduit le texte avec *mayakki* (v. 29) et en rattachant tous les *viNaiyyeccam* à la Vaiyai. L'éd. Murray propose une correction en *mayaṅki* et l'on pourrait traduire alors assez différemment : "Troublées au point de ne rien savoir de celles qui s'ébattent en cachette..."
30. Nous voyons mal comment rattacher *empāl* à autre chose qu'à la Vaiyai elle-même ; à moins de lier à la correction précédente l'enchaînement suivant : ces jeunes femmes sont à ce point égarées

qu'elles appellent le groupe des v. 28-29 auprès d'elles pour profiter aussi de ces jeux qui se déroulent sous leurs yeux ?

34-45. Les éditeurs modernes placent l'altercation entre la maîtresse qui réclame la guirlande de son amant et une concubine (*iRparattai*) qui s'en est emparée ; *êtilāḷ* que nous avons traduit par "rivale" peut aussi signifier très généralement une quelconque "courtisane" (sens attesté dans *Kali.* 81,30).

40. *kayattakka* peut aussi signifier "qui sied avec l'eau."

46. Le roi Pāṇḍya, maître du sol divisé en cinq régions (montagne, désert, terres pastorales, agricoles, maritimes).

47. teint *brillant* ou teint de jeune pousse de *manguier* : *mā* est aussi bien attesté dans les deux sens.

48. "La chasteté est ce qui constitue la vertu des épouses" (*iRai.*).

50. cf. v. 66.

51-56. Une courtisane se vante de sa bonne fortune. On se demande quelle sera la conduite de l'épouse ou de l'amante quand la rumeur publique (le fameux *alar* qui joue son rôle dans l'érotique) lui apprendra cela. On peut comprendre l'expression *kūṭamuN* "avant que (le héros) la rejoigne."

59-63. Successivement *pārppār*, *antaṇar* et *aiyar* reculent devant la pollution au contact de l'eau. Le premier et le dernier terme sont encore usités aujourd'hui pour désigner des brahmanes et le sens du deuxième n'est pas non plus douteux (cf. introd.). Une simple explication au nom de l'hygiène serait un anachronisme en contradiction avec les v.88-89 et ne répondrait pas à la question importante : pourquoi eux et pas les autres ? Comparer VI 44-45 et note. Il nous semble impossible de ne pas donner à cette répulsion un arrière-plan idéologique ou religieux. Le moins qu'on puisse dire est que leurs ablutions ont pour eux une importance particulière. Voir *The sri vaishnava brahmans* par Di. Bha. K.Rangachari *Bulletin of the Madras Govt. Museum* avril 1931 p. 52-55 : sipping of the water, cleaning of the teeth, bathing.

58. Cf. *KuRiñcip.* 189 : un sirop où il n'y a pas de mouches ; sur *āṭu naRā* v. XXI 20 et n.

59. *immersions* : sens technique, on doit s'immerger complètement trois fois de suite.

63. Voir *Peruṅk.* 1,53 : 87,2, 4 ; 150.

64-67. mouvement rapide à allitérations nombreuses v. Frg. I v. 60 et note.

68. Plutôt que des cordes, les cordelettes de laine noire, qui écartent les mauvais esprits.

71. Sur ce qui est peut-être un lieu-dit v. supra et dès VII 83.

72. Le roi Pāṇḍya.

74. L'une des cinq régions, l'agricole, qui a ses modes musicaux propres et son luth.
76. Bouder, s'expliquer : association connue cf. v. 20.
78. perdus, probablement sous l'effet des liqueurs cf. Frg. I v. 15-16 : ceux qui errent, ayant perdu leur lucidité.
84. *santal* et autres pâtes comparables cf. v. 89 ; sur les guirlandes cf. note à 10-15.
85. Cf. note à 10-15.
91. Roi Pāṇḍya ; litt. aux épaules enflées.
95. Le Gange céleste : même comparaison XVI 36-38 ; *paṭi* (skt. prati) : copie conforme.
96. Cf. IX 9 et note.

FRAGMENT III

VAIYAI

Premier et derniers vers d'un poème cité par allusion dans les commentaires de Pêrāciriyar et NacciNārkkiNiyar sous *Tolk. Ceyyuḷ.*, sū. 121.

1. Les *antaṇar* (cf. *KuRaḷ* 30 et Frg. I 18-21).
2. Nous prenons *viLaiyā* en *viNaiyeccam* positif. Si l'on en fait un *peyareccam*, le traiter négativement et traduire "dont ne veulent pas..."
3. Comparer XI 138-140 : *maRu muRai* au sens de *maRupiRappu*.

FRAGMENT IV

VAIYAI

Ignoré par SA. ce fragment est recueilli dans l'éd. Murray. Il figure dans le Commentaire de P. sous *KuRaḷ* 23, et l'identification de *paripāṭal* repose sur l'autorité du *nuṇ poruḷ mālai*, ouvrage consacré à élucider les subtilités du commentaire du *KuRaḷ* par P.

2. Sur PoruppaN v. XXII 2 et note. Les trois tamouls : littérature, musique, théâtre ou danse.

FRAGMENT V

SANS TITRE

Texte tiré des commentaires de Pêrāciriyar et NacciNārkkiNiyar sous *Tolk. Ceyyuḷ.*, sū 120.

1. Voir note à XXII 36, même expression ; *muLavu* tambour du type *mṛdaṅga*.
2. Beauté au sens de jeune fille : *kārikai*.

FRAGMENT VI

PAROLES RASSURANTES

Exemple cité par *NāRkavirāca nampiyakapporuḷ* sū. 129. Nous empruntons le titre de notre fragment au titre de la section à laquelle appartient ce *sūtra* : *VaNpuRai*. Il s'agit des paroles de réconfort de l'amant à l'amante après le déduit, quand elle s'effraie, honteuse, à l'idée qu'elle porte sur son corps les traces de ses ébats. Il l'assure que rien n'est changé.

1. Allusion claire à l'union de type *kaḷavu* (clandestine); il s'agit de *iyaRkaippuṇarcci*, union naturelle provoquée par le destin.
2. *paṇi* au sens de parure est rare, mais attesté (v. g. *Kanta pur. tatīci* 106). Sur la parure naturelle, cf. l'éclat qui résulte de l'amour (P., en note à XII 21).
3. *nāṇêNun* se décompose *nāṇêl* et *tum* : "n'aies pas honte, toi."

FRAGMENT VII

MATURAI

Les fragments 7 à 12 inclus sont tirés d'une anthologie ancienne sur les thèmes de PuRam, le *puRattiraṭṭu*, éditée par Vaiyapuri Pillai (consulter, du même auteur, *Ilakkiya maṇimālai*; Madras 3e éd. 1964 pp. 1-36). Ils appartiennent tous à la section consacrée à "la ville." La date assignée à la compilation de l'anthologie serait le milieu du XVe siècle.

1. Ce thème de la pesée de Maturai qui équilibre et surpasse tout le reste du monde se retrouve dans plusieurs textes et notamment les *TiruviḷaiyāṭaR purāṇam* (*Tiruviḷai.* talavicêt. 20; *tiruvāl.*, *tirunakar.* 1). cf. *La légende des jeux de Civa à Madurai*, Pub. IFI n° 19 p. 3 : "jadis, PiramaN prit une balance, plaça sur un des plateaux Maturai et mit sur l'autre tous les autres lieux sacrés. Il constata que Maturai pesait beaucoup plus que les autres et s'assura ainsi de sa supériorité." Le *Kāñcipur.* (*tirunakar.* 1) l'a adopté pour la gloire de "la grande ville de Kacci." Si les purāṇa font effectuer la pesée par les dieux, celle des poètes se trouve dans le *Tirucantaviruttam* (taNiam).
3. *vāṭa* a les deux sens de flétrir : image de la fleur et sentiment de déchéance.
4. Voir introduction sur ce nom.

FRAGMENT VIII

MATURAI

Le thème de la ville lotus se retrouve ébauché dans le *Perumpāṇ.* 402-405 où la ville de Kāñci apparaît aux regards comme le "tore du lotus aux nombreux pétales qui a produit l'Unique aux quatre faces, sur l'ombilic de NeṭiyôN aux formes de couleur bleue." Il sera pleinement et longuement développé dans le *Peruṅk.* à propos d'Irācakiri (Rājagiri), et selon le même principe.

2. Viṣṇu (MāyôN).
3. Le tore du lotus.
4. Il est difficile de savoir s'il s'agit du palais du roi ou du temple du Dieu, les deux termes *kôyil* et *aṇṇal* étant également capables de porter chacun les deux sens. On préfère le premier sens. Rappelons aussi qu'aucun *paripāṭal* n'est consacré à Śiva.
6. *paRavai* est normalement l'oiseau, mais ici il s'agit d'une périphrase qui désigne les abeilles ; cf. *Akam* 4, 11 : "les êtres ailés mangeurs de miel" (*tātuṇ paRavai*) ; la générosité de la ville est connue, cf. Frg. XII. *paricil* est un terme connu de la littérature de *puRam*, les poètes étant par définition solliciteurs de dons (*paricilar*) cf. cf. *Pu. ve.* 9, 24 et spécialement 25-26).
7. Cette voix apparaît dans *Maturaik.* 656 où à l'aube, les antaṇar psalmodient le Veda.
8. Brahma énonciateur des Veda cf. III 90-94.
9. protégé par les remparts et les veilleurs (cf. *Maturaik.*).
11. Karuvūr et Uraiyūr, les capitales des deux autres royaumes du Sud, les Cêra et les Côla. Sur l'identification de Karuvūr avec Karūr dans le district de Trichinopoly voir *CêrāN CeṅkuṭṭuvaN* de M. Raghava Aiyangar. Contre cette identification (admise par le T.L.) voir *Seran vañji* (Cochin Govt. Press, Ernakulam 1940) par S. Krishnaswami Aiyangar qui milite en faveur d'un site de la côte ouest, sensiblement au nord de Cochin entre Karuppatanna et Karūrmuri. Voir aussi R. Raghava Iyengar *Vañcimānakar*. Le premier et le troisième ouvrage sont en tamoul, mais on en trouvera une critique comparative en anglais dans le *J.O.R.* III 2 p. 113-134 (Madras 1929) article de C.S. Cheluva Aiyar : *Vañcimānakar, or the great city called vañji* (trad. angl. d'un article de *Cen Tamil* XXI 4, fév.-mars 1923). K. G. Sesha Aiyar (*Cêra kings of the Sangam period*, 1937 p. 80-96) milite pour une autre identification traditionnelle : Kodun-kolū (Cranganore) dont un faubourg s'appelle *Tiruvañci-kaḷam*. Ce serait la Muziris de Ptolémée (cf. Warmington, *op. cit.*, passim s. v. et sur-

tout p. 114). Mais c'est près de Karūr (Dt. de Trichinopoly) que les inscriptions en Brahmi tamoul attestent les rois Cêra !

FRAGMENT IX

MATURAI

1. L'étendue de l'aire ainsi joliment définie est difficile à connaître. Le sū. 400 de *Tolk. eLu.* parle des "douze divisions du Tamilnad où le tamoul correct est en usage" (*centamiL cêrnta paṇṇiru nīlam*). Les commentateurs ne s'accordent pas sur leur énumération. La définition la plus étroite répartit ces douze régions autour du cœur du Tamilnad qui serait limité lui-même au nord par la Vaiyai, au sud par la MarutāRu, à l'est par Karuvūr et à l'ouest par Maruvūr. La citation la mieux appropriée nous paraît l'invocation de Paṇampāraṇār "la bonne terre où l'on parle Tamoul entre Vênkaṭam au nord et Kumari au sud." Voir un essai, peu concluant, sur les données traditionnelles par V. Kanakasabhai *The Tamils eighteen hundred years ago* ch. II.
4. Le dernier vers de ce fragment et des deux suivants s'applique au roi Pāṇḍya.

FRAGMENT X

MATURAI

1. *La Rouge* est Lakṣmī ; cf. note à II 28-31, et le *tilakam* la marque portée sur le front.
3. C'est-à-dire entrer dans la légende des villes disparues, englouties par le déluge par exemple; cf. introd. sur les 3 Sangam.
4. Cf. supra.

FRAGMENT XI

MATURAI

1. Les anneaux d'oreilles en forme de makara sont bien connus en sanskrit aussi (*makara kuṇḍala*). C. Sivaramamurti appelle ce poisson fabuleux "crocodile-fish", ce qui évoque assez exactement l'image de la décoration considérée, mais le considère à tort comme un ornement exclusivement masculin. (*Amaravati Sculptures* p. 108 n.) Les Pléiades : *Kārttikai* cf. poème V; anneaux *d'or* ou lourds (*kaNa*).

FRAGMENT XII

MATURAI

1. Respectivement la Maturai du roi Pāṇḍya et la colline de ParaṅkuNRu du dieu MurukaN.
2. *KuRaḷ* 231 et 241 lient la gloire d'un homme à l'ampleur de ses dons. Voir aussi, en entier le ch. 23 : *īkai* "dons".
4. *puttêḷ ulakam* monde céleste est attesté dans *KuRaḷ* 213, mais *puttêḷ* n'est pas un mot courant (cf. skt. *puttala ?*)

FRAGMENT XIII

MATURAI

Cité par Iḷampūraṇār dans le commentaire de *Tolk. Meyppaṭṭiyal sū.* 11, ce fragment *pourrait* appartenir à un *paripāṭal.* Il est de fait qu'il convient admirablement à son contenu. Identification proposée par Vaiyapuri Pillai, dans son *Tokai nūlkaḷ*, article repris dans *Ilakkiya maṇi mālai* (3e. éd. Madras 1964, p. 58-59)

1-2. Dilemme : choisir la Vaiyai et ses bains, ou ParaṅkuNRam, colline de MurukaN, le dieu au *vêḷ.*

5. Maturai du roi Pāṇḍya. Cf. introd.

FIN

OUVRAGES CITÉS

I Le *Paripāṭal*

Editions complètes

Paripāṭal mūlamum ParimêlaLakaruraiyum. par U. Vê. Cāmināṭaiyar, 4ème édition, 1956. (Edition de base, avec introduction, variantes, notes index et le *commentaire de ParimêlaLakar*; nous y référons par le sigle SA.)

Paripāṭal mūlamum uraiyum, par Tiru Po. Vê. CômacuntaraNār, édition de la South India Saiva Siddhanta Works Publishing Society, Tirunelvêli—Madras, 2ème édition, 1964. (commentaire moderne)

Paripāṭal, avec commentaire par Mi. PoN. Irāmanāṭañ ceṭṭiyār, Aruṇā Publications, Madras, 2ème édition, 1963. (édition populaire)

Paripāṭal, édition S. Rajam, Murray and Co., Madras, 1957. (Texte seul, publié avec résolution du sandhi; édition importante pour ses variantes et quelques fragments ignorés par SA.)

Editions partielles

JakannāṭaN Ki. Vā., *TamiL Vaiyai* (caṅka nūlk kāṭcikaḷ), Amutanilayam, Madras, 1953. (poèmes IV et VI, avec commentaire continu)

IrācakkaṇṇaNār, Muttu, *VāNvaLi Vaiyai*, Madras, 1958. (présentation d'ensemble et courts extraits commentés)

Krishnaswamy Iyengar (S.) *Cāti mata ārāycci*, (série d'articles publiés dans la revue de l'auteur, *Sri Vaiṣṇava sūdarcanam*, depuis 1962, à Tiruchirapaḷḷi, commentaire vishnouite des textes relatifs à Tirumāl). La première partie a été réunie en un volume de 220 p., publié fin décembre 1967, Puttūr agrahāram, Tirucci.

Résumé

Kantaiyā Piḷḷai, N.Ci., *Paripāṭal vacaNam*, Madras, ORRumai Office, 1938

Introduction

Paripāṭal CoRpoLivukaḷ, South India Saiva Siddhanta Works Publishing Society, Tirunelvêli—Madras, 2ème édition, 1961. (recueil d'articles sur les thèmes principaux, par divers auteurs).

Etude linguistique

Kandaswamy, S. N. *Paripāṭal, a linguistic study*, thèse de M.A., non publiée, Université d'Annamalai 1962 (analyse linguistique et concordance).

N.B. Une concordance complète a été aussi préparée par les soins de l'Institut Français d'Indologie de Pondichéry, dans le cadre de ses travaux d'indexation de la littérature tamoule ancienne; il semble qu'un troisième index existe dans le Département de Tamoul et Linguistique de

l'Université du Kerala. Il serait souhaitable qu'un dictionnaire complet du *Paripāṭal* puisse naître de ces travaux inédits et concordants...

Traductions

Il n'existe aucune traduction du *Paripāṭal* à l'exception de quelques extraits présentés par Balakrishna Mudaliyar dans *The Golden Anthology of Ancient Tamil Literature* (cf. infra) et de citations accidentelles dans les ouvrages cités *infra*...

N. Subrahmanian a en préparation une traduction anglaise intégrale du texte et du commentaire de ParimêlaLakar. Université de Madras.

II Autres textes littéraires tamouls

Nos citations, avec les abréviations usuelles de SA., renvoient aux éditions suivantes.

1. Editions U. Vê. Cāminātaiyar, Tiyāgarāja vilāsa, Madras :

ALakar kiḷḷai vitu tūtu
Cilappatikāram
Cīvakacintāmaṇi
KuRuntokai
Maṇimêkalai
PatiRRupāṭṭu
Pattuppāṭṭu
Peruṅkatai
PuRanāNūRu
PuRapporuḷ veṇpā mālai
Tiruvālavāyuṭaiyār Tiruviḷaiyāṭaṟ purāṇam

2. Editions M. Dr. Swaminathaiyar Library, Madras, (et, désormais, TiruvāNmiyūr)

Cūḷāmaṇi
Kamparāmāyaṇam (9 vol.)
Mūvarulā
Takkayākapparaṇi

3. South India Saiva Siddhanta Works Publishing Society (*ab.* : S.I.S.S.)

AkanāNūRu 3 vol.
Akapporuḷ viḷakkam de NāRkavirāca Nampi
CêntaN Tivākaram
IRaiyaNār akapporuḷ
Kallāṭam
Nālaṭiyār
NaRRiṇai
Taṇikai purāṇam (2 vol.)
Taṇṭiyalaṅkāram

Tolkāppiyam (texte et commentaires divers, 12 vol. parus)

4. Publications du Tamil Sangam de Maturai

Cen TamiL, (revue, depuis 1901; les articles cités ne sont pas relevés *infra* en détail)

MāRaNalaṅkāram, 1913

Nuṇporuṇmālai (tomes VI à X de *Cen TamiL*)

Pāppaviṇam, 1932

Peruntokai, 1936 (textes recueillis et classés par Mu. Irākavaiyaṅkar)

PulavarāRRupaṭai, 1918.

5. Editions diverses.

aiṅkuRunūRu, éd. Auvai. Cu. Turaicāmippiḷḷai, Annamalai Univ. Tamil series 3 vol. 1957-1958.

ALakarkalampakam, éd. Vai. Mu. Kôpālakruṣṇamācāriyar s.d.

Ceṅkalvarāya Piḷḷai, *Murukavêḷ paNNiru tirumuRai* (*TiruppukaL* d'Aruṇakirināṭar, etc...), 6 vol, 1951-58, en dépôt S.I.S.S.

CīkaLi talavaralāRu, TarumaiyātiNam, 1964.

Civacuppiramaṇiya kavirāyar, *Nāmatīpa nikaṇṭu*, édité par Vaiyāpuri Piḷḷai, B.N. Press, Madras, 1930.

Cūtāmaṇi-nikaṇṭu, éd. ARumukanāvalar, nouvelle édition, Madras, 1966.

Kacciyappacivacārya, *Kantapurāṇam*, éd. Arumukanāvalar, 9ème édition 2 vol. 1958.

KaṭampavaNa purāṇam, de Vīmanātapaṇṭitar, éd. Vāmatêva Murukapaṭṭārakar [1880].

Kalittokai, éd. ANantarāmaiyar, 3 vol., Madras, 1925-1931.

Māgha purāṇa ammaNai éd. T.P.MeenakshisundaraN, Madras Gov. Oriental Series No. CXLV, 1956.

Māṇikkavācakar, *Tiruvācakam*, édition avec traduction, introd. notes et lexique par le Rév. G.U.Pope, Oxford, 1900 réimprimée par *photo offset* par l'Université de Madras, 1959).

Māṇikkavācakar. *Tirukkôvaiyār*, éd. Madras Gov. Oriental series, Saraswathi Mahal Library no. 44, Tanjore, 1951.

Nālāyira tivviyap pirapantam, éd. Mayilai Madhavadasan, 1962.

PaccaivaLiyammaN, éd. Śri Vana vilacaputtakacālai, Cuddalore, 1960.

PaLanit talapurāṇam, éd. Nā. KatiraivêRpiḷḷai, Jaffna, 1908.

Piṅkala nikaṇṭu, dit *Piṅkalantai*, éd. Ti. CivaNpiḷḷai, Madras, 1890.

Sundara pāṇḍiyam, éd. Madras Gov. Oriental MS series no. 41, Madras 1955.

Têvāram, éd. IḷamurukaNār, 2 vol., Madras, 1953.

TirukkuRaḷ, éd. Vai. Mu. Kopālakruṣṇamācāryar, réimp. 1965 et éd. Ramakrishna Mission, 1963, par Ki. Vā. JakannātaN.

TirumurukāRRupaṭai, édité avec les commentaires de NacciNārkkiNiyar, Uraiyāciriyar, pseudo-ParimêlaLakar et Kaviperumāḷ, pour le 271ème

anniversaire de Śrī āti kumarakurupara cuvāmikaḷ, 24-9-59, par T.M. Kamarakurupara Piḷḷai.
Tiruvêṅkaṭa talapurāṇam, T.P.PaLaNiyappa Piḷḷai, 1948.
Tiruvicaippā, tiruppallāṇṭu, éd. Kā. Irāmaswāmi Nāyutu, Madras, Rippon Press, 1909.
Tiruvatavūrar purāṇam, éd. Arumukanāvalar, 4ème éd., 1957.
TiruviḷaiyāṭaRpurāṇam, de Parañcôti, éd. Arumukanāvalar.
Vaḷḷiyammai nāṭakam, éd. Citamparamutaliyar, 1922.
Villi pāratam, éd. Vai. Mu. Kôpālakruṣṇamācāriyar, 7 vol. 1960-64.

III Ouvrages Divers

Abhinaya-darpaṇam in Tamil, texte sanskrit, version tamoule, et illustrations, Swaminathaiyar Library, Madras, 1957.
Adicéam. E., *La géographie de l'irrigation dans le Tamilnad*, E.F.E.O., Paris, 1966.
Aiyar, V.V.S.,*Kamba Ramayana, a study*, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1965.
Aravamuthan, T.G., *The Kaveri, the Maukharis and the Sangam Age*, University of Madras, Madras, 1925.
Aravamuthan, T.G., *Tamil tradition, two studies*, (s.l.n.d.), reprise des articles du *J.O.R.* 1930-32.
Balakrishna Mudaliyar, R., *The Golden Anthology of Ancient Tamil literature*, 3 vol., S.I.S.S. 1959.
Benthal, A.P. *The trees of Calcutta*, Calcutta, 1933.
Bhāgavata purāṇa, Gorakhpur, saṃvat 2018.
Bose, N.K., *Culture and Society in India*, Asia Publishing House, Londres, 1967.
Cāminātaiyar, U.Vê., *Nalluraik kôvai*, tome I, Madras, 1958.
CampacivaN, Ca. *Mānakar Maturai*, Maturai, 2ème éd. 1963.
Casie Chitty, Simon, *The Tamil Plutarch*, a summary account of the lives of the poets and poetesses of Southern India and Ceylon..., nouvelle édition, annotée par T.P. Meenakashisundaram, Colombo, 1946.
Chakravarti, A., *Jaina literature in Tamil*, Jaina siddhanta Bhavana, Arrah, 1941.
A Comprehensive History of India, volume two, The Mauryas and Satavahanas, edited by K.A.Nilakanta Sastri, Orient Longmans, 1957.
Les Contes du Vampire (*Vetalāpañcaviṃśatika*) trad. L. Renou, Paris, NRF, 1963.
Cuppiramaṇia Têsikar, *MurukaN*, pub. du math de TiruvāvaṭutuRai, 1958.
CuntarêcaN, P., *Les modes musicaux du Paripāṭal* (en tamoul ; in *Dr. R.P.Sethu Pillai Silver Jubilee Commemoration volume*, Madras, 1961).

Daṇḍin, *Kāvyādarśa*, with a comm. of Taruṇavācaspati, éd. A.Rangacharya, Madras, 1910.

A descriptive catalogue of Tamil Ms. in M.Dr.Swaminathaiyar library, Adyar, 4 vol.

Dorai Rangaswamy, M.A., *The religion and philosophy of Têvāram*, Université de Madras, 2 vol. 1959.

Dubois, Abbé J. *Moeurs, Institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, Paris, 1825, Imprimerie royale, 2 vol.

Dutt, Binode Behari, *Town planning in Ancient India*, Calcutta, 1925.

Edgerton, F., *The elephant-lore of the Hindus, The elephant-sport* (*mātāṅgā līlā of Nīlakaṇṭha*) translated from the original sanskrit with introduction, notes and glossary, New-Haven, Yale Univ. Press (O.U.P.) 1931.

Filliozat, J., *Chronique bibliographique, Travaux récents sur les langues dravidiennes*, Journal Asiatique, 1963.

Filliozat, J., *La dévotion vishnouite au pays tamoul*, extrait du vol. II des "Conferenze," Instituto italiano per il medio ed estremo oriente, Rome, 1954.

Filliozat, J. *Le Kumāratantra de Rāvaṇa*...Cahiers de la Société Asiatique lère série, no. 4, Paris, 1937.

Filliozat, J. *Le veda et la littérature tamoule ancienne* in Mélanges Renou, Paris, De Boccard, 1967.

Fox-Strangways, A.H., *The music of Hindostan*, Oxford Univ. Press, 1914.

A Garland of Tamil poetry, The Karanthai Tamil Sangam, Thanjavur, South India 1949 (anonyme ; l'aüteur est N. Kandaswami Pillai)

Gonda, J., *Aspects of early Viṣṇuism*, Utrech, 1954.

Gonda. J., *Les religions de l'Inde*. I *Védisme et hindouisme ancien*. II *Hindousme récent*, Paris, Payot, 1962-65.

Gopinātha Rao, T.A., *Elements of Hindu iconography*, I et II, 4 vol. Madras, 1914-1916.

Harivaṃśa, ou *Histoire de la famille de Hari*, Ouvrage formant un appendice du *Mahābhārata* et traduit sur l'original sanscrit par A. Langlois, Paris Londres Allen and Co., 2 vol., 1834-1835. (nous nous référons à cette traduction, à cause de son remarquable index.)

Hornell, James, *The indian conch* (*Turbinella pyrum Linn.*) *and its relations to Hindu life and religion*, Londres, 1915.

I.F.I. Publications de l'Institut Français d'indologie de Pondichéry. Elles ne sont pas répertoriées ici car la liste en figure sur la couverture de notre livre.

Ilakkuvanār, S., *Tholkāppiyam (in English) with critical studies*, Madurai, 1963.

Ingalls, Daniel H.H. (translated by) *An anthology of sanscrit court poetry*

Vidyākara's "Subhāṣitaratnakoṣa", Harvard Oriental Series 44, 1965.
IrāmanātaN, S., *Cilappatikārattu Icai nuṇukka viḷakkam*, Madras, 1956.
Jagadisa Aiyyar, P.V., *South Indian Festivities*, Madras, 1921.
Jesudasan C, and H. *A History of Tamil literature*, Calcutta, Y.M.C.A., 1961.
J.O.R. Journal of Oriental Research, Publié par l'Université de Madras. (Les nombreux articles cités ne sont pas répertoriés ici en détail)
Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde, II Iconographie*, Annales du Musée Guimet, Paris, 1914.
Kailasanatha Kurukkal, K. *A study of Kārtikkeya cult as reflected in the Epics and the Purāṇas*, Univ. of Ceylon review XIX 2.
Kālidāsa—*Kumāra sambhava*, avec le com. de Mallinātha, Nirnaya Sagar Press, Bombay, 1955.
—*Raghuvaṃśa*, —do— ibid—1948. et traduction L.Renou, Les Joyaux de l'Orient, tome VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1928.
—*Ṛtusaṃhāra*, texte et trad. en appendice du *Meghadūta*, éd. R.H. Assier de Pompignan, Collect. Emile Senart, Paris Soc. d'édition "Les Belles Lettres" 1938.
Kanakasabhai, V. *The Tamils eighteen hundred years ago*. S.I.S.S. Madras 1956, 2e éd.
Kantacāmi Piḷḷai, Ni., *Tiruvempāvai*, in *KaLakak katturai*, Pondichéry, 1951.
Kantawala, S.G., *Cultural History from the Matsyapurāṇa*, Univ. of Baroda, 1964.
KativaivêRpiḷḷai, Na., *Cuppiramaṇia parakkiramam*, 3ème éd. Madras, 1960
Kavuṇtar, Aruṇacāla, *MurukaN-CaṇmukaN*, in The M.D.T. Hindu College Magazine, silver jubilee number 1966.
Kāvya mīmāṃsā, trad. L. Renou, N.Stchoupak, Paris, Imprimerie Nationale, 1946.
K.K.Pillai, *Aryan influence in Tamilhagam during the Sangam epoch*, Tamil Culture XII 2 et 3.
K.K.Pillai, *The Brahmi inscriptions of South India and Sangam age*, Tamil Culture V 2, 1956.
KôvintaN, Kā, *Caṅkat tamiLppulavar varicai*, S.I.S.S., 16 fascicules réunis en 6 vol. 2ème éd. 1956.
Krishna Sastri, H., *South indian images of Gods and Goddesses*, Madras, 1916.
Krishnaswami Aiyangar, S., *Ancient India and South Indian History and and Culture*. vol. I *Ancient India*; vol. II *South Indian History and Culture*, Oriental Book Agency, Poona, 1941. (2 vol).
Krishnaswami Aiyangar, S., *Seran Vañji*, Cochin Government Press, Ernakulam, 1940.

Krishnaswami Aiyangar, S., *Some Contributions of South India to Indian Culture*, University of Calcutta, 1942.

Krishnaswamy, S., *Musical Instruments of India*, Publications Division, Government of India, 1956.

Madras District Gazetteers—Madura 1960—*Salem* 1967; Publications du Gouvernment de Madras.

Mahābhārata, Madhva Vilas Book Depot, Kumbhakonam, éd. en 7 vol. 1906-1909.

Mahadevan, I., *The tamil Brahmi inscriptions of the Caṅkam age*, ronéoté, communication à la Ière Conf. I.A.T.R. Kuala-Lumpur, 1966.

Mallmann, Marie-Thérèse de, *Les enseignements iconographiques de l'Agni purāṇa* Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Manickam, V. Sp., *The tamil concept of love in Akatiṇai*, Madras, 1962.

Meenakshisundaram, T.P., *Cayamil Tiruvempāvai—Tiruppāvai*, Madras, 1961.

Meenakshisundaran, T.P., *A History of the tamil language*, Deccan College, Poona, 1965.

Meenakshisundaram, T.P., *A History of Tamil Literature*, Annamalai Univ., 1965.

Mortimer Kulasekaram, P., *A manual of navigation in Tamil, mālumicāstrac cuRukkam*, Jaffna, 1917.

Nagaswamy, R., *Vedic scholars in the ancient tamil country*, Visveshvaranand Indological Journal III, 3, 1965.

Nākamani, M. A., *Tolkāppiyap poruḷatikāra mêRkôḷ viḷakka akarāti mutaliyaNa*, Madras, 1935.

Narayana Ayyar, C.V., *Origin and early history of Śaivism in South India*, Madras University historical Series No. 6, Madras, 1936.

Nilakanta, Sastri, K.A., *The Pāṇḍyan kingdom*, Londres, 1921.

Panikkar, T. K. Gopal, *Malabar and its folk*, 1ère éd. Madras 1900; 3e éd. Madras, 1929.

Panneerselvam, R., *An important Brahmi Tamil inscription, a reconstruction of the genealogy of Chera Kings*, Trivandrum, 1966 (pre-print for the I.A.T.R.).

Pirenne, Jacqueline. *Sur la date du Périple de la Mer Erythrée, Journal Asiatique* (*ab.* J.A.) 1961.

Proceedings of the First International Conference Seminar of Tamil Studies Kuala Lumpur Malaysia, april 1966, volume one, january 1968. (Le volume II doit paraître en mai 1968. Les *Proceedings* de la Seconde Conférence, Madras, janvier 1968, seront publiés ultérieurement; plusieurs exposés se rapportent à la littérature du Sangam.)

Poplay H.A., *The music of India*, Heritage of India series, 2ème éd. Calcutta, 1950.

Prithvi Kumar Agarwala, *Skanda in the purāṇs and classical literature*, Purāṇa VIII 1, 1966.
Radha Krishna, K.N., *Thirumalirunjolaimalai stala purāṇa*, Sri Kallalagar Devastanam, Madura, 1942 (texte sanskrit et texte tamoul; introd. en anglais).
Raghava Aiyangar, M., *Ārāycit tokuti*, Pāri nilayam, 2ème éd. Madras, 1964.
Raghava Aiyangar M., *CāsaNat tamiLkkavi caritam*, Madras, 1937.
Raghava Aiyangar M., *CêraN CeṅkuṭṭuvaN*, 3ème éd., Madras, 1933.
Raghavan, V., *Śṛṅgāra Prakāśa*, 2e éd., 1963, Madras.
Rajamanickam M., *The date of Paripāṭal*, Annals of Oriental Research; University of Madras, 1966, vol. XXI, 1.
Rajamanickam, M., *TamiL moLi ilakkiya varalāRu. caṅka kālam*, Pāri nilayam, Madras, 1963.
Ramaswami, M.S., *History and influence of the Jains in South-India* s.l.n.d.
Rāmāyaṇa, éd. T. R. Krishnacharya, Madhva Vilas Book Depot, Kumbhakonam, en 2 vol. 1929.
Ramnad Manual s.l.n.d. [1890-1900]
Rangachari, Di. Bah. K., *The Sri Vaishnava brahmans*, Bulletin of the Madras Government Museum, av. 1931.
Rasanayagam, C. Mudaliyar, *Ancient Jaffna*, Madras, 1926.
Renou (L.)—Filliozat (J.)—*L'Inde classique* Tome I Payot 1949, Tome II E.F.E.O. 1952
Schrader, F. Otto, *Introduction to the pāñcarātra and the Ahirbudhnya saṃhitā*, Adyar Library Series no. 5, Adyar, Madras, 1916.
Sesha Aiyar, K.G., *Cêra Kings of the Sangam period*, Londres, 1937.
Sesha Iyangar, T.R., *Dravidian India*, Madras, 1933.
Singaravelu, S., *Social life of the Tamils. The classical period*. University of Malaya, Kuala-Lumpur, 1966.
Sivaraja Pillai, K.N., *The Chronology of the early Tamils*, Univ. of Madras, 1932.
Sivaramamurti, C., *Sanskrit literature and art mirrors of Indian Culture*, Memoirs of the Archaelogical Survey of India no. 73, Delhi, 1955.
Sivaramamurti, C., *South Indian Bronzes*, Lalit Kalā Akademi, New-Delhi, 1963.
S. K. Pillai, *The ancient tamils*, as depicted in Tholkappiam poruladiharam, part I; Madras, 1934.
Somasundaram, J.M., *ALakar Koil*, Tamil Culture IX, 4.
Somasundaram Pillai, J.M., *PaLni, the sacred hill of Muruga*, Madras, 1941.
—do— *Tiruchendur The sea-shore temple of Subrahmaniam*, Madras, 1948
—do— *A History of Tamil Literature with texts and translations, From the earliest Times to 600 A D.*, Annamalainagar, 1967.

Srinivasa Aiyangar, M., *Tamil studies*, Madras, 1914.
Srinivas Iyengar, P.T., *History of the Tamils from the earliest time to* 600*AD*. Madras, 1929.
Srinivasa Iyengar, R., *History of Sri ALagar temple*, s.l. 1934.
Sternbach, Ludwik, *Gaṇikā-vṛtta-saṅgrahaḥ, or texts on courtezans in classical sanskrit*, Vishveshvaranand Institute Publications, Hoshiarpur, 1953.
Subramanyam K., *Aquatic Angiosperms, a systematic account of common indian aquatic angiosperms*, Botanical monograph no. 3, Council of Scientific and Industrial Research, New Delhi, 1962.
Subrahmanian N., *Prepallavan Tamil Index*, Univ. of Madras, 1966.
Subrahmanian, N., *Sangam polity*, Asia Publishing House, 1967.
Subrahmanian, S.V., *Descriptive grammar of Cilappatikaaram* (Part II, Index), Paari nilayam, Madras [1966].
Subrahmaniam, V.I., *Index of PuRanaaNuuRu*, University of Kerala 1962.
Subrahmania Pillai, G., *Tree worship and ophiolatry*, Annamalai Univ., 1948.
Swamikaṇṇu Piḷḷai, *An Indian Ephemeris, I*, Madras, 1922.
Tamil sayings and proverbs on agriculture, Madras, Dpt. of Agr. vol. II Bull. no. 34, 1908.
Thani Nayagam, Xavier. *Nature poetry in Tamil*, The classical period, 2ème éd. Singapore, 1963.
Thani Nayagam, S. Xavier. *A Reference guide to Tamil studies, books*. University of Malaya Press, Singapore, 1966.
Tirumalai Ayyankar, Re., *ALakār mālai*, Tiruvallikkêṇi TamiL Caṅkam, Madras, 1939.
TiruppaṛaṅkuNRat talavaralāRu, Maturai, 1960, pub. du temple de TiruppaṛaṅkuNRam.
Turai Araṅkacāmi, Mo. A., *Caṅkakāla ciRappuppeyarkaḷ*, Madras, 1960.
Upadhyaya, Bhagwat Saran, *India in Kālidāsa*, Allahabad, 1947.
Vaiyapuri Pillai, *History of Tamil language and literature*, N.C.B.H., Madras, 1956.
Vaiyapuri Pillai, *Ilakkiya maṇimālai*, TamiLpputtakālayam, 3ème éd., Madras, 1964.
Vaiyapuri Pillai, *Kāvya kālam*, TamiLputtakālayam, Madras, 1957.
Vaiyapuri Pillai, *TamiL cuṭar maṇikaḷ*, Madras, 1959.
Varadarajaiyar, E., S., *The elephant in the Tamil land*, Annamalai Univ., Tamil series no. 8, 1945.
Varadaraja Ayyar, E.S., *A History of Tamil literature* (1-1.100 *A.D.*), Annamalai Univ. 1957. (en tamoul).
Varadaraja Iyer, E.S., *Tolkappiam-Porulatikaram*, vol. I part I and II, Annamalai Univ. 1948 (2 vol.).
Varadarajan, M., *The treatment of nature in Sangam literature*, Madras, 1957. (trad. angl. de la thèse de l'auteur en tamoul, utile répertoire).

Veṅkaṭācala māhātmyam, Tirupati Tirumalai Devasthanam, 2 vol., 1929 (éd. en nāgari, avec commentaire en hindi ; autre éd. en telugu, même lieu, s. d.).
Venkatarama Ayyar, C.P., *Town planning in Ancient Dekkan*, Madras, 1916.
Vinson, Julien, *Légendes bouddhistes et djainas, traduites du Tamoul*, 2 vol., J. Maisonneuve, Paris, 1900.
Vipulānanta, *YāL nūl*, Tanjore, 1947.
ViṣṇuDharmottara purāṇa, Third Khaṇḍa vol. II, éd. Priyabala Shah, Gaekwad Oriental series no. 137, Baroda, 1961.
Viṣṇu sahasranāma, with the Bhashya of Śri Sankaracharya... éd. Anantha-krishna Sastri, 2ème éd., Adyar, 1927.
VittiyāNantaN, Cu., *TamiLar Cālpu* (*caṅka kālam*), Kandy, 1954.
Wales, H.G. Quaritch, *Siamese State ceremonies*, Londres, 1931.
Warmington, E.H., *The Commerce between the Roman Empire and India*, Cambridge Univ. Press, 1928.
Wilson, H.H., *The Vishnu purāṇa, a system of Hindu mythology and tradition...* 3ème éd., Punthi Pustak, Calcutta, 1961.
Zepernick, Bernard, *Pflanzen zur Farbstoffgewinnung in Polynesien*, Wilddenowia, Beiheft 5, Mitteilungen ausden Botanischen Garten und Museum Berlin—Dahem, 1967.
Zimmer, H., *Mythes et Symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, traduction de M. S. Renou, Paris, Payot 1951.

TABLE DES MATIÈRES

			Pages
Avertissement			
Introduction		..	I
I	Situation	..	III
	1. Le Sangam : un académisme, une académie introuvable	..	IV
	2. Le *Paripāṭal*	..	X
	3. Les *Huit Recueils*	..	XVII
II	Pour un inventaire	..	XXV
	1. Maturai, lotus perdurable	..	XXV
	2. La Vaiyai — Réalité géographique	..	XXIX
	— Thème érotique	..	XXXI
	— Thème ludique	..	XXXIII
	— Thème et controverse : le thème religieux	..	XXXV
	3. Cevvêḷ	..	XXXVIII
	4. Tirumāl	..	XLVIII
Chant d'entrée : Un hymne à MurukaN		..	LIX
Texte et traduction			
I	Tirumāl	..	2
II	Tirumāl	..	6
III	Tirumāl	..	12
IV	Tirumāl	..	18
V	Cevvêḷ	..	24
VI	Vaiyai	..	30
VII	Vaiyai	..	38
VIII	Cevvêḷ	..	44
IX	Cevvêḷ	..	54
X	Vaiyai	..	60
XI	Vaiyai	..	70
XII	Vaiyai	..	80
XIII	Tirumāl	..	88
XIV	Cevvêḷ	..	94
XV	Tirumāl	..	98
XVI	Vaiyai	..	104
XVII	Cevvêḷ	..	110
XVIII	Cevvêḷ	..	114
XIX	Cevvêḷ	..	118
XX	Vaiyai	..	126

		Pages
XXI	Cevvêḷ ..	134
XXII	Vaiyai ..	140
Fragment I	Tirumāl ..	144
” II	Vaiyai ..	150
” III	Vaiyai ..	158
” IV	Vaiyai ..	158
” V	Sans titre ..	158
” VI	Paroles rassurantes ..	158
” VII	Maturai ..	160
” VIII	Maturai ..	160
” IX	Maturai ..	160
” X	Maturai ..	162
” XI	Maturai ..	162
” XII	Maturai ..	162
” XIII	Maturai ..	162
Notes	..	167
Ouvrages cités	..	310

CORRECTIONS

Nous n'indiquons que les fautes principales relevées jusqu'ici.

page I,	l.30	au lieu de	S. Rajan	lire	S. Rajam
XIII,	l.23	”	*kārkoḷukkoNRu*	”	*kārkôḷukkoNRu*
XVII,	l. 3	supprimer la virgule après ensembles.			
XX, note 1, vers 2		au lieu de	சந்தகெழு	lire	சந்துகெழு
XXIV n.1, l.4		”	conjuctions	”	conjunctions
XXV n.1, l.7		*supprimer* de (*dernier mot de la ligne*)			
XXVI *dernière ligne*:		au lieu de	போர்முற்றுன்	lire	போர்முற்றுன்
XXVIII n.2 l.3,		*rétablir*: rive sud de la Kṛtamālā			
XXXII,	l.31	*dernier mot, rétablir*:	images		
”	l.32	*dernier mot, rétablir*:	considère		
XXXV,	n.4	au lieu de	le trad.	lire	la trad.
XLVI notes, l.1		”	*Gazetter*	”	*Gazetteer*
” ”	l. 6	”	de	”	et
L	l.14	”	kṣṛṇaïte	”	kṛṣṇaïte
LI notes. A l'alignement de ... வடாஅது rétablir le n° de renvoi: 3					
LIV n.5 v.3		au lieu de	காலாம்	lire	காலம்
LVII n.1	v.1	”	காண்பரிதாமேம்	”	காண்பரிதாமெம்
” ”	v.2	”	டுடயோன்	”	டுடையோன்
” ”	v.4	”	தண்ணெருவு [texte fautif de l'éd. citée]	lire	தண்ணருவு
page 5	v.53	au lieu de	யாதவின்	lire	யாதலின்
	v.65	”	ருணிழு	”	ருணிழ
25	v.20	lier ensemble	ளிழிபாகலும்		
43	(பி-ம்) 79	au lieu de	முழு	lire	முழ
48	v.69	”	éh	”	hé
59	(பி-ம்) 4	”	வீழ்த்த	”	வீழத்த
63	rétablir en haut à droite le n° de la page, et, sur quelques exemplaires, aux v.48 et 56 le dernier pied, peu lisible, respectivement சிதைதரக் et டாடல்				
65	v.81	*lier ensemble*	செழுஞ்சேறு		
”	(பி-ம்) 48-9	au lieu de	சிதைதாங்	lire	சிதைததாங்
87	”	*ligne 2 début*	” நநு	”	நது
97	*colophon dernière ligne*		நேதிறம்	”	நோதிறம்
102	”	”	nôtiram	”	nôtiRam
108	”	”	”	”	”
128	v.57	”	fibrer	”	vibrer
139	v.58	*dernier pied rétablir*	சிவப்பூரச்		
”	v.59	”	”	”	ளாங்குத்தன்
147	v.7	au lieu de	*makilL*	lire	*makiL*
149	parenthèse après v. 82	”	சுரிதகம	”	சுரிதகம்
”	(பி-ம்) 62	”	தீகழ	”	திகழ

157 v.93 dernier pied rétablir யாதனூர்க்
159 Fr.5, (பி-ம்) 2 au lieu de கெண்ணே lire கண்ணே
160 Fr. VIII v.9 ajouter un point à la fin du vers.
161 Fr. 7 v.1, lier ensemble மொருநிறையாத்

169	l.37		au lieu de	éclante	lire	éclatante
175	texte tamoul v.3	”		கு°த	”	இ°த
189	l.8			supprimer la parenthèse après *st*.8.		
192	*texte tamoul sous* n.1	”		பார்முகிர்	”	பார்முதிர்
”	”	*sous* n.2	”	விறல்வேன்	”	விறல்வேள்
193	l.1		”	contiment	”	continent
194	l.27		”	Adiśesa	”	Adiśeṣa
196	l.4		”	(290)	”	(209)
”	l.9		”	விருன்	”	விறன்
199	l.16		”	katampu	”	kaṭampu
202	l.31		”	Paris 19	”	Paris, 1966,
204	l.19		”	affronte	”	affronter
”	l.22		”	éumérées	”	énumérées
209	l.12		”	tres	”	très
219	l.20		”	géné-	”	générale-
221	l. 6		”	(	”	:
235	l.5		”	comparable à	”	comparable à la
”	l.30		”	P.T.S. Srinivasa	”	P.T. Srinivasa
237	l.10		”	est celle	”	est celle des
”	l.36		”	வண்டார்க்ங்	”	வண்டார்க்குங்
242	l.31		*supprimer* selon			
243	l.8		”	*la répétition de* sorte de		
253	n.79		kullai est souvent identifié à *tulasi* ou à *kañca*.			
254	texte tamoul v.4		au lieu de	லென்றுறலுங்	lire	லென்றலுங்
262	l.19		”	Nour	”	Nous
”	l.20		”	taion	”	tation
263	l.20		”	ணகழ	”	ணகழி
265	l.15		”	pincipal	”	principal
269	l.39		”	*muic*	”	*music*
273	l.30		”	les autre	”	les autres
287	l.10		”	an	”	au
288	l.39		”	comme l.	”	comme le
”	l.40	*après* fâcherie		*ajouter* à		
300	l.31		”	Visṇu	”	Viṣṇnu
308	l.13		”	Vênkaṭam	”	Vêṅkaṭam

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'INDOLOGIE
(*suite*)

Nos.

18. N. R. Bhatt — *Rauravāgama*, édition critique. Vol. I. Introduction : Les Agama çivaïtes par Jean Filliozat. Vol. I, 1961. (Vol. 2. sous presse)
19. R. Dessigane, P. Z. Pattabiramin et J. Filliozat — *La Légende des Jeux de Çiva à Madurai d'après les textes et les peintures*. 1960. Vol. I Texte Vol. II Planches
20. Claude Jacques — *Gayāmāhātmya*. Introduction, édition critique, et traduction française. 1962
21. Charlotte Vaudeville — *Les duhā de Ḍohla-Mārū*. Une ancienne ballade du Rājasthān avec introduction, traduction et notes. 1962
22. Sayida Surriya Hussain — *Garcin de Tassy, Biographie et étude critique de ses oeuvres*. Avec introduction, traduction et notes. 1962
23. N. R. Bhatt — *Mṛgendrāgama* (*Kriyāpāda* et *Caryāpāda*). Edition critique avec le commentaire de Bhaṭṭa Nārāyaṇakaṇṭha. 1962
24. N. R. Bhatt — *Ajitāgama*, édition critique. Vol. I, 1963; Vol. 2, 1967
25. Hélène Brunner — Le rituel quotidien dans la tradition śivaïte de l'Inde du sud, selon Somaśambhu — Somaśambhupaddhati, 1ère partie. Introduction, textes traduction et notes. Ière partie, 1963 (2ème partie sous presse)
26. Pierre-Sylvain Filliozat — *Le Pratāparudrīya de Vidyānātha* avec le commentaire Ratnāpaṇa de Kumārasvāmin. Traduction, introduction et notes. 1963
27. R. Dessigane, P. Z. Pattabiramin et J. Filliozat — *Les Légendes çivaites de Kāñcipuram*. 1964
28. Ch. Vaudeville — *Bārahmāsā*. Les chansons des douze mois dans les littératures indo-aryennes. 1965
29. J. Filliozat et P. Z. Pattabiramin — Parures divines du sud de l'Inde. 1966
30. Michèle Lupsa — *Chants à Kālī de Rāmprasād*. Introduction, texte bengali, traduction et notes. 1967
31. R. Dessigane et P. Z. Pattabiramin — *La Légende de Skanda*. 1967
32. M. E. Adicéam — *Contributions à l'étude d'AiyaNār-Śāstā*. 1967
33. J. Filliozat — *Un catéchisme tamoul du XVIe siècle en lettres latines* 1967
34. P. Joshi — *Industrialisation et Société dans l'Inde du Nord*. 1967
35. F. Gros — *Le Paripāṭal*, Texte tamoul, introduction, traduction et notes. 1968
36. P. S. Filliozat — *Oeuvres poétiques de Nīlakaṇṭha Dīkṣita*. I. Texte, traduction et notes. 1967
37. *Index des mots de la littérature tamoule ancienne*, Vol. I. 1967